

آراء ورأي آخر شكسبير وتولستوي

□ مالك صقور

"إن يجادل أحد في أن شكسبير أعظم شعراء اللغة الإنكليزية في تاريخها كله، وقد لا يجادل أحد في أنه أعظم مسرحي عرفه العالم. وهو في نظر قومه شاعر انكلترا القومي. ويكتفى عنه بكلمة تعني "الشاعر المغني" بصفتها المطلقة دون ذكر اسمه: (the bard) (1)

بهذا القول، يخلص البروفسور كمال أبو ديب ما قيل في شكسبير خلال أكثر من قرنين ونصف من التعظيم، والتمجيد، والمدح، والإعجاب، من قبل كبار الكتاب في العالم، ومن مؤرخي الأدب، والنقاد، والباحثين، والأكاديميين، في مختلف أنحاء العالم.

لكن الكاتب الروسي العظيم ليف تولستوي، الذي لا يقل شأنًا، وعظمة، وشهرة، وصفوية عن شكسبير، له رأي آخر في شكسبير ومسرحياته، وإبداعه عمومًا.

يقول ليف تولستوي: "إن معارضي للرأي الذي تكون حول شكسبير، ليست نتيجة حالة نفسية عرضية، أو موقف طائش من الموضوع، إنما هي نتيجة محاولات متكررة دائمة بذلتها خلال سنوات عديدة، بغية العمل على جعل وجهات نظري تتطابق مع وجهات نظر كل الناس المثقفين في عالمنا المسيحي حول شكسبير" (2).

تولع تولستوي أن يجد في أعمال شكسبير المتعة والفائدة، وهو يسؤل على المتعة الجمالية، لكنه صدم عند القراءة الأولى لأفضل أعمال شكسبير: "الملك لير"، و"روميو وجوليت"، و"هاملت" و"مكبث" يقول: "قائلي لم استمتع قط، بل لقد شعرت بنفور لا يقاوم وملل وحيرة في أمري. حيرة، فيما إذا كنت أنا المجنون تكوني أعد الأعمال التي يعدّها العالم المثقف قمة في الكمال، أعمالاً وضعة وغبية بكل بساطة، أم أن المجنون هو ذلك الاهتمام الذي أولاه هذا العالم المثقف لتلك الأعمال" (3)

يندهش القارئ من هذا الرأي لاسيما، وأن تولستوي يتناول أعظم مسرحي عرفه العالم، وقد ترسخ على مدى قرون أن أعمال شكسبير المسرحية في قمة الكمال، ولم يسبق أن تناولها أحد، بالتقيد وإذا بواحد من حجم تولستوي، يقول: إن هذه الأعمال بضل بساطة هي أعمال ضيقة وغريبة. لكن تولستوي قد أعلن منذ البداية، إما أنه مجنون لكي يعارض آراء كل الناس المثقفين، أو أن الجنون هو من نصيب كل الذين اهتموا بشكسبير ورفعوه إلى قمة المجد والكمال.

من المعروف، أن ليف تولستوي، كان يهتم بالشعر، ويتذوق الشعر تذوق المثقف الذي يفهم ماهية الشعر الأصلي في أكثر من لغة، فيتساءل مندهشاً، ما الذي حصل؟ أو ما الذي جعله لا يحس بجمالية شعر شكسبير ومسرحياته؟ ما الذي حدث، حتى لم تعجبه أعمال شكسبير، التي يعترف العالم بأنها أعمال عبقرية، وهي بالنسبة لتولستوي بدت مرفقة؟

في البداية، لم يصدق نفسه، بل بات يشك في ذوقه الجمالي: "لم أصدق نفسي لمدة طويلة، فخرجت على امتداد خمسين سنة، أعيد، ممتحناً ذاتي، قراءة أعمال شكسبير أكثر من مرة في اللغات المختلفة: الروسية، والإنكليزية، والألمانية بترجمة شليفيل ضمناً نصحتني، وقرأت الدراما والكوميديا ومدوناته التاريخية، وفي كل مرة، كنت أعاني، من دون خطأ، من الإحساس ذاته، النفور والملل والحيرة"(4).

ونظفي يبرر تولستوي رأيه المعارض كلياً للرأي العام، ويبرهن في الوقت نفسه على صواب رأيه، أراد مرة، في إثر مرة، أن يمتحن نفسه، ويعيد قراءة أعمال شكسبير كعامل، ويجد الإحساس ذاته، والمهانة نفسها "والآن، وقبل كتابة هذه المقالة، فإنني كمعجوز بلغ الخامسة والسبعين، وإذا أرغب في امتحان ذاتي مرة ثانية، قرأت أعمال شكسبير كطاقة بدناً من الملك لير و"هاملت" و"عميل" وانتهاء بـ "هنري الرابع" و"طرويلس وكريسيديا" و"العاصفة" و"سمبلين" فعانيت الإحساس ذاته بقوة أكبر، ولكن ليس الحيرة في هذه المرة إنما اليقين التام الذي لا ريب فيه، اليقين في أن مجد الكاتب العبقري العظيم الذي لا يقبل الجدل، المجد الذي يتمتع به شكسبير والذي يخضع كتاب زماننا على تقليده، ويرغم القراء والمشاهدين، بعد أن قُصدت مفاهيمهم الجمالية والأخلاقية، يرغمهم على أن يبحثوا في شكسبير عن مناقب غير موجودة. إن هذا المجد إنما هو شر عظيم، شأنه في ذلك شأن أي كذب وبهتان"(5).

إذن، بعد خمسين عاماً من الحيرة، والقلق حتى، وبعد النفور والقرء، من القراءة، ومن البحث، والتقصي، بعد خمسين عاماً، وبعد أن تجاوز الخامسة والسبعين، قرر تولستوي أن "يبقى البهيمية" كما يقولون عندنا - ويعلم رأيه المعارض الصادم المناقض لكل آراء الذين

مجدوا شكسبير وروا في أعماله قمة الكمال. فكتب مقالة نقدية، بعنوان: (عن شكسبير والدراما)، وعنوان فرعي: مقالة نقدية.



قسم تولستوي مقالاته النقدية إلى ثمانية مقاطع ووضع لها أرقاماً باللاتينية:

VIII. VII. VI. V. IV. III. II. I

في المقطع الأول، يعرض تولستوي رأيه بشكل عام، في شكسبير، كما مر أعلاه، ومن ثم يقول، لكي يبرهن على رأيه، إنه سيتناول أفضل مسرحياته، ألا وهي تراجيديا الملك لير، وعلى الرغم، من أنه يدرك، أن الأكثرية الساحقة من المؤمنين بمظلمة شكسبير، الذين لن يقرأوا حتى بعد الاطلاع على رأي تولستوي - إنه رأي عادل، وربما لن يعروه أدنى اهتمام، على الرغم من ذلك فإنني سأحاول ضمن إمكانياتي، أن أبين لماذا أرى شكسبير لا يستطيع أن يكون كاتباً عظيماً وعبقرياً، بل ولا حتى مؤلفاً متوسط المستوى (6).

يعرض تولستوي آراء ككل من (جونسن، وغازليت، وغالام، وشيالي، وسفينبورن، وفهكتور هيفو، ويرانديس) في تراجيديا الملك لير، ولا يضير أن أستشهد بما قالوا، لأن تولستوي يرد عليهم جميعاً.

يقول جونسن: إن تراجيديا لير جديرة بالتمجيد من بين مسرحيات شكسبير، وربما لا توجد مسرحية بوسعها أن تشد انتباهنا أو تقلق ولعنا وتثير فضولنا مثل مسرحية الملك لير.

ويقول غازليت: "بودنا تجاوز هذه الدراما، دون أن نقول عنها شيئاً، لأن ككل ما سنقوله عنها سيكون ليس ناقصاً فحسب، بل أقل بكثير من مستوى ذلك الفهم الذي كفوناه عنها، إن محاولة إعطاء وصف للمسرحية ذاتها، أو للاتعبات التي تتركها في النفس هي سفاهة حقيقية، ومع ذلك، لابد لنا من أن نقول شيئاً ما عنها، وهكذا نقول بأنها أفضل أعمال شكسبير وأقربها إلى قلبه."

أما غالام فيقول: "لولا أن أصالة التخيل هي الطابع العام لجميع مسرحيات شكسبير، بحيث أن الاعتراف بواحد من أعماله على أنه أكثر أصالة، هو بمثابة إدانة لأعماله الأخرى - لكان بوسعنا القول بأن أكثر جوانب عبقرية شكسبير سموا قد تجلت أكثر ما يمكن في الملك لير". إن هذه المسرحية تبني على النموذج الصحيح للتراجيديا أكثر من "مكبث" و"عطيل" بل حتى من "هاملت" غير أن موضوعها قد بني بناء أفضل، وإنها شأن غيرها من مسرحياته، تظهر الإلهام نفسه الذي يشوق القدرة البشرية."

ويقول شيلي: "يمكن الاعتراف بـ 'الملك لير' كأحسن نموذج للفن المسرحي في العالم بأسره".

ويقول سفينبورن: "توجد في أعمال شكسبير شخصية أو شخصيتان تعجز كل الكلمات عن وصفها، ومثل هذه الشخصية هي - كورديليا - إن المكان الذي تحتله مثل هذه الشخصية في نفوسنا وفي حياتنا، لا يمكن التعبير عنه، إنه المكان المخصص لها في خيالي قلوبنا لا يخترقه ضوء حياتنا اليومية ولا ضجيجها، توجد مصلى في كتابتدراشيات الفن الإنساني الرفيع، كما في حياتها الداخلية، غير مبنية لتكون مفتوحة أمام عيون العالم وإقداره، الحب، الموت، والذكريات الصامتة، تحفظ لنا بعض الأسماء العزيزة، هذه أعلى قمة للمبترية إنها طبعاً معجزة الشعر وهبته العظيمة، إذ يوسعها أن تضيق إلى عداد الذكريات المحفوظة في قلوبنا أسماء أعمال شعرية جديدة".

"إن لير- حجة من أجل إبداع كورديليا - يقول فيكتور هيفو - الحب الأمومي للابنة (إزاء الأب، موضوع عميق، وأكثر الأحاسيس سمواً، قد نقلت هكذا بصورة رائعة في الأسطورة عن تلك الرومانسية التي كانت ترضع أياها من صدرها في الزنزانة. صدر فتى يفتي عجوزاً ذا لحية شيباء - ليس يوسعك أن تتخيل مشهداً أكثر منه قداسة. وكورديليا هي تجسيد لمثل صدر الابنة هذا. شكسبير وحده فحسب بدأ يحلم بمثل هذه الشخصية، فوجدتها، وألف مسرحيته، إنه إذ حملها في نواياها خلق مأساته، مثلما خلق الله الأرض عمداً، ليضكون هناك مكان يزرع فيه الفجر".

ويقول برانديس: "لقد قام شكسبير في 'الملك لير' حتى الأعماق، لجة الفطائع، ولم تعرف روحه من خلال ذلك المشهد، الهلع ولا رأسه الموخان ولا الضعف، شيء ما شبيه بالتجهيل يستولي عليكم عند عبثة هذه المأساة - يتابعكم بشمور كذاذي يتابعكم عند عبثة كهنيسة سيهكستين بتصويرات مايكل أنجلو السقيفية، ولكن الفرق فقط في أن الشمور هنا معذب أكثر، عويل الأشجار مسموع أكثر، وتانسق الجمال يختل بحدة أكثر بفعل تناظر الهأس".

لقد استشهد ليف تولستوي بأراء هؤلاء الكتاب والنقاد وما كتبوه عن مسرحية 'الملك لير'، ليبرهن أنه محق في اختيار هذه المسرحية كنموذج لأفضل مسرحيات شكسبير. يقول تولستوي: "وسأحاول قدر الإمكان، أن أعرض محتواها دون تحيز، ومن ثم سأبين لماذا لا تعد هذه المسرحية قمة في الكمال، كما عدّها العلماء النقاد، إنما هي شيء آخر تماماً" (9).

يلخص تولستوي في المقطع الثاني مسرحية "الملك لير". تلخيصاً واضحاً شاملاً وأميناً، حتى يتسنى للقارئ الذي لم يقرأ مسرحية "الملك لير" أن يعرف مضمونها، ولما كان يتعذر هنا، أن أنقل التلخيص بكامله كما لخصه تولستوي، كونه طويلاً، فهو لخص المسرحية فصلاً فصلاً، ومشهداً مشهداً، لكنني سأحاول إيجاز المضمون لكي يتذكر القارئ مضمون هذه المسرحية التي قوّمها كبار الكتاب في العالم، أنها قمة الكمال، فيما يرى تولستوي أنها لا تستحق ذلك.

(يعلن الملك لير بأنه وطد العزم على أنه سيتخلّى عن الحكم، وينفض عن شيخوخته كل عمل وشغل وهم، ليرتاح من هموم الدولة، فهو ينوي أن يوزع المملكة على بذاته الثلاث، والتي تعبّر له عن حبها أكثر، ستوزع بالنصيب الأكبر، قتلان ابنته البكر (غونريل): بأنها تحبه حباً أعز من العين والحرية والدنيا، حباً يفوق كل تصور وحدود، حباً تعجز النفس عن وصفه، فيفرز لها الملك، حلاً، حصّة كبيرة مؤشراً بذلك على الخريطة. وتعلن الابنة الثانية (ريغان) إنها تحبه أكثر من أختها، وهي مستعدة أن تعادي الأفرح، وكل شيء، وهي لن تسعد إلا في (حب سموك العزيز) فيقتطع لها أيضاً حصّة كبيرة، أما الابنة الثالثة: (كورديليا)، وهي الابنة المدللة المحبوبة، والصداقة عكس أختها الماكرتين، فنقول: أحبك يا صاحب الجلالة وفقاً لما يفرض علي واجبي لا أكثر ولا أقل، وأنها ستعيب زوجها، وتبقى تحبه. وفي ترجمة أخرى نقول كورديليا:

إن السيد الذي تقال به عهد الزواج مني، ستفهم

بده نصف حبي، ونصف هني وواجبي؛

بينما أنني لن أتزوج كما أختي الاثنتين

لأحب أبي دون سواه.

عند ذلك، يخرج الملك عن طوره بعد سماع ظلمات ابنته الثالثة، فيلعنها بأقبح اللعنات غرابة وفظاعة، ويعدّها مجنونة ويحرمها من الميراث. يحاول (كونت) أحد شايحي الملك، أن يدافع عن كورديليا، وأن يثبت له أنها تحبه أكثر من أختها الماكرتين الشريرتين، لكن الملك يطرده، ويستدعي الملك خاطبي كورديليا، وهما: ملك فرنسا، ودوق برغنديا، مقترحاً عليهما واحداً بعد الآخر، أن يتزوج كورديليا دون مهر، لأنه حرّمها من الميراث، فيقول الدوق حالاً وصراحة، أنه لن يتزوجها دون مهر، أما الملك الفرنسي فيرفض بالزواج منها بلا مهر. ومن ثم تتخلّى الابنتان عن أبيهما، فيجن جنونه، ويسوح في البراري، عجزواً، شقيّاً، مجنوناً،

إلى أن تأخذه كورديليأ إليها، وبعد تطور الأحداث، تنتهي المسرحية - التراجيديا، بأحداث تراجيدية، فيموت الجميع).
 طبعا هذا هو المضمون الأساسي للمسرحية، لكن المسرحية بفسولها تحتوي على أحداث كثيرة.



1 - ينقد تولستوي المسرحية من الفاتحة، ومن المشهد الأول، والمشهد الأول في المسرحية، يدور نقاش بين اثنين من رجال البلاط هما: ككونت وغلوسير، والحديث الذي يدور بينهما عن شرعية ابن غلوسير، الذي يمتدح أن ابنه هو ابن زانية وغير شرعي، يمد تولستوي أن هذه البداية غير موفقة لطقا مسرحية، وأن الحديث وضيع جدا، ومن غير اللائق أن يتقوه بهذه الكلمات وتخرج من أفواه شخصيات من الواجب عليها أن تظهر عن طباع نبيلة.

2 - يمد تولستوي أن لغة شخصيبر هي لغة مزوغة مهزوزة، هذه اللغة يتكلم بها ملوك شخصيبر كفاية.

3 - يقول تولستوي، ليس بوسع القارئ أو المشاهد أن يصدق بأن ملكا مهما كان عجوزا، أو أحمق بإمكانه أن يثق بأبنتيه الماكرتين الشريرتين وهو يعرفهما، لأنه عاش معهما حياته كلها، ومن أجل كلمة صدق قائلها الثالثة، يلغنها ويعطرها، لذلك، يؤكد تولستوي أن القارئ أو المشاهد لن يتعامل مع الشخصيات في هذا المشهد المعجيب.

4 - حسب رأي تولستوي، أن الأحاديث طويلة وهي تثير في القارئ والمشاهد الحيرة الثقيلة والملل والتفوق نتيجة التواءات السخيفة والمملة.

5 - يقول تولستوي، إن الفصل الثاني مليء بأحداث غير عادية وأحداث غير عادية، والأهم، غير منسجمة مع وضع الشخصيات، خاصة، مشهد لقاء لير مع ابنته، والذي هو في رأي تولستوي، كان بوسعه أن يكون فعلا، لولا الأحوال العجيبة والمزوقة بصورة سخيفة التي قالها لير، والتي هي بعيدة عما هو مطلوب وكان من الممكن لتردد لير بين العزة والفضب، وبين الأمل في تنازلات ابنته أن يبلغ تأثيرا فعلا، لو لم تقسدها تلك السخافات الثرثرة التي تملق بها لير، لقوله أنه كان سيطلق أم ريفان الميتة لو لم تكن ريفان مسرورة منه، ثم طلبه من الرياح الجائعة أن تضرب عظام ابنته ومن البروق الحثيثة أن تطلق ليهيأ للعمية في عينيها الهائنتين، وأخيرا طلبه من

الآلهة - كونها طاعنة في السن مثله على حد تعبيره) بأن تجعل شأنها وأن تنزل وتدافع عنه رغم ذلك (8).



يتناول تولستوي في المقطع الثالث من مقالته، بعد أن عرض ولخص المسرحية، الأغراض الفنية للمسرحية قائلاً: "هكذا هي مأساة الملك لير الشهيرة، ومهما بدت خرقاء في العرض الذي حاولت أن يكون بعيداً عن التعيز أكثر ما يمكن، فإنني أقول بجرأة ودون تردد أنها في الأصل أكثر خرقاً. إن كل إنسان لم يقع تحت تأثير الإيحاء الزاعم بأن هذه المأساة هي قمة الكمال، يكفيه أن يقرأها حتى النهاية، إذا ما استطاع ذلك طبعاً، ليتأكد أنها ليست قمة في الكمال، بل إنها رديئة جداً، ومؤلفة دونما إقتان (9).

يعد تولستوي أنه لم يعد يوجد في المجتمع أناس أنقياء معايدين غير ميالين لتبديس شكسبير، وفي رأيه أن هذا من تأثير الإيحاء، إذ قد أوجي لكل امرئ في مجتمعا وزمننا، منذ بداية وعيه للحياة، أن شكسبير هو أبلغ شاعر ومسرحي، وأن كل مؤلفاته هي قمة الكمال (10).

يرى تولستوي أن عيوب المسرحية تنحصر في:

- إن شخصيات الملك لير من الناحية الشكلية، قد وضعت في تناقض مع العالم المحيط بها، وهي تصارع ضده، إلا أن صراعها لا ينبع من السير الطبيعي للأحداث، ولا تتبع من طبع الأبطال، بل أقحم من قبل المؤلف إقحاماً تصفياً.

- لذلك فهو عاجز أن يخلق لدى القارئ ذلك التأمل الذي يعد واحداً من أهم شروط الفن.

- ليس ثمة أية حاجة ولا حجة للملك لير بأن يتخلى عن الحشم، بهذه الطريقة.

- غير مقنع من قبل ملك، أن يصدق كلام ابنتيه الماكرتين الشريرتين، وأن لا يصدق ابنته الصغرى، مع أن الوضع المأساوي كله قد بني على هذا الأساس.

- الأحداث الثانوية - والحبكة الثانوية، شأنها تماماً شأن الأساس، فهي مصطنعة، وهي علاقة غلو ستر مع ولديه، (الأبن الشرعي وغير الشرعي).

- موقف لير من بناته، شبيه بموقف غلو ستر من ابنته، وهذا يزيد الإحساس بأن كلا الموقفين ملفقان بصورة متعددة.

- الأمر الملقق الآخر والمصطنع، هو عدم تعرف الملك لير على خادمه القديم (كونت) - لهذا، لم يتم التماطف مع هذه العلاقة التي بدت مفتعلة.

- زج الأبطال في المواقف زجاً زجريةً، لذلك ليس بوسع القارئ أو المشاهد أن يتعامل مع عذابات الأبطال.

- إن كل أبطال مسرحيات شكسبير، شأنهم، شأن أبطاله في مأساة الملك لير، يعيشون، ويفكرون، ويتحدثون، ويصرفون دونما أي توافق مع الزمان والمكان. فعندما تجري أحداث مسرحية الملك لير سنة 800 قبل الميلاد، نشاهد الأبطال في ظروف لا يمكنها أن تتواجد إلا في القرون الوسطى فقط؛ يشارك في المأساة الملوك، والدوقات، والجيوش، وأنباء غير شرعيين، ومرافقون، وخدم وحشم، وأطباء ومزارعون، وضياف، وجنود، وهرمان يخوذات، وواقيات للوجوه.

- أخطاء كثيرة، في تسلسل تواريخ الحوادث، تجمع بها مسرحيات شكسبير كقافة. ويركز تولستوي إن اختلاف المواقف غير التابعة من سير الأحداث الطبيعي، ومن سمات الطباع، وتناقض هذه المواقف مع الزمان والمكان، بتزايد أكثر نتيجة لتلك الزخرفات السمجة التي يستخدمها شكسبير دائماً في الأماكن التي ينبغي لها أن تبدو مأساوية على نحو خاص ويتابع قوله: "إن العاصفة غير الطبيعية التي يجوب لير خلالها في الغلاة، أو النباتات التي يضعها على رأسه لسبب ما، مثلاً تفعل روفيليا في "هاملت" أو ثياب إدغار ودخوله فارساً متكرراً، أو أحاديث المهرج، كل هذه المؤثرات لا تقوي الانطباعات، بل تخلف مقولاً معاكساً، - كل مأسى شكسبير - بحسب المرء بحاجة إلى الضحك بدلاً من الخوف والرافة" (11).



يتابع تولستوي في المقطع الرابع تشريحه لمسرحيات شكسبير، متعلقاً من أن شخصيات شكسبير قد وضعت في مواقف مأساوية مستعجلة، لأنها مواقف غير تابعة من سير الأحداث، وغير خاصة بالزمان والمكان، وفوق ذلك، تنصرف ليس وفق طبيعتها، إنما حسب رغبة الكاتب تماماً.

ويرى تولستوي، أن من أهم عيوب مسرحيات شكسبير - (غياب الوسيلة) - ويعدها الوسيلة الهامة، لا بل والوحيدة في تصوير الشخصيات، الوسيلة الهامة، في نظر تولستوي هي "اللفة"؛ وأعني بذلك، أن كل شخصية ينبغي عليها أن تتحدث باللغة الخاصة بطبيعتها، أما لدى شكسبير فلا وجود لذلك، إن شخصياته كقافة تتحدث ليس بلغتها، إنما دائماً باللغة الشكسبيرية ذاتها، المزوقة غير الطبيعية والتي يصعب لا على الأبطال المصورين فحسب، بل وعلى أي كائن حي آخر التحدث بها" (12).

ويضرب تولستوي مثلاً عن أقوال لير حول طلاق زوجته ، أو قوله

أزهرى يا رياح ، وشقتي خديكة لوري وأعصفتي...

أو ما قاله المرافق حين يصور العاصفة

تصارع العناصر المحتكمة ،

بأمر الريح بقذف الأرض على البحر

أو يرفع الغياب ليطمي على الهر بموجة".

أو ما قاله أدغار :

كسكن النفس ما أكثر ما تتعلمى من عذاب

حين تلقى في الشجن التراباً حزائى ممها

ما أخف الآلمي عهداً إذ أرى

أن الذي يهتك ككلمتي ينحتي له ظهر الملكة

ومن وجهة نظر تولستوي ، أن فصل الشخصيات تحدث هكذا ، وبهذه اللغة ، وهذه الشاعرية ، وهذا ما لا طلاقة لأي كائن حي أن يتحدث ، وفوق ذلك ، فإن الشخصيات جميعاً سليلة اللسان..

ومن العيوب التي يراها تولستوي ، أن العشاق الذين يستعدون للموت ، والذين يتبارزون ، ويحتضرون ، كلهم يتحدثون أحاديث طويلة جداً حول أشياء بعيدة ، ولا علاقة لها بالموضوع ، أو الموقف الذي هم فيه.

مثلاً : إن الملك لير يهذي مثلاً يهذي المتصنع إدغار ، مثلاً يتحدث ويهذي المهرج ، يقول تولستوي في هذا السياق : "بإمكانك أن تضع حديث شخصية ما في فم شخصية أخرى ، ولن يكون بوسمك ، أن تعرف استناداً إلى طبيعة الحديث ، من هو المتكلم" (13).

ومن العيوب أيضاً ، يرى تولستوي ، أن شكسبير يتكلم دائماً بلسان الملوك بلغة جوفاء فارغة ، ويرى أن هذا ينطبق على لغة النساء الرومانسية - المزيفة ، التي تتكلم بها النساء اللواتي ينبغي أن يكن شاعرات ، مثل بوليا ، ديمونة ، كورديليا ، وأموجيتا ومازينا" بهذه اللغة ذاتها يتحدث شكسبير باسم الشخصيات الشريرة مثل : ريتشارد ، آدمون ، ياغو ، ومكبث ، وكل هذه الأحاديث يعدها تولستوي أحاديث متشابهة ، بما فيها أحاديث المجانين المليئة بالفاظ نابية وفظيمة ، كذلك هو الحال ، بالنسبة لأحاديث المهرجين مع نوابدهم غير المسلية.

بعد ذلك يصل تولستوي إلى نتيجة مفادها: "كهذا، فإن لغة الشخصيات الحية، تلك اللغة التي تعد أهم وسيلة من وسائل تصوير الطباع في المآسي، تغير متوفرة لدى شكسبير. أما إذا تحدثت الشخصيات بشكل ما يخطر على بالها، وكيفية ثباتها، وبالله ذاتها، مثلما يحدث الأمر عند شكسبير، فحتى الحركات الإيمائية تفقد هنا مفعولها، ولذلك، فإن أعمال شكسبير تقتصر إلى تصوير الطباع. وذلك على الرغم من كل تأكيدات مداحيه العميان"⁽¹⁴⁾.



أما الشخصيات المتناسكة، والتي تتميز بطباع درامية، لا يعود الفضل في تصويرها إلى شكسبير، بل يعود الفضل للأعمال الفنية التي اقتبسها منها، يقول تولستوي: "إن النضال الذي أنجزه شكسبير في تصوير الطباع يتم التأكيد عليه، غالباً على أساس شخصيات مثل: لير، كورديليا، وعميل، وديمونة وهالستاف وهاملت. غير أن هذه الطباع كلها مثل غيرها لا تنتمي إلى شكسبير، فهو قد أخذها من المسرحيات القديمة والمدونات والأقاصيص، ولم يبقَ شكسبير هذه الطباع بل أضف القسم الأكبر منها وأفسدها"⁽¹⁵⁾.

يقارن تولستوي بين مسرحية (الملك لير) لشكسبير، وبين مأساة قديمة (King Leir)⁽¹⁶⁾ لولف مجهول.

ففي المأساة القديمة التي اقتبسها شكسبير، يرى تولستوي أنها أفضل من مسرحيته، لأنه شوه شخصية لير، وكذلك شخصية كورديليا، فالملك لير، مثلاً، لم يترك السلطة لأنه لم يفكر بعد أن ماتت زوجته وترمل إلا بإيقاد روحه. وأما سؤاله لبنتاته عن حبهن له، فكان ذلك حيلة منه اخترعها، كي تبقى ابنته الصفرى المحبوبة كورديليا معه في جزيرته. ابتداء الأولى والثانية مغطويتان، أما الصفرى فلا ترغب بالزواج دون حب، ولهذا، ترفض أي خاطب يعرضه أبوها عليها، ولذلك فهو يخش أن تتركه إذا ما تزوجت ملكاً ما بعيداً عنه.

هذه الحيلة التي ابتدعها لير، كما يقول لأحد حاشيته (بيريلوس) و(كوكونت عند شكسبير) فعندما ستقول كورديليا بأنها تحبه أكثر من الجميع أو مثل أختها، سيطلب حينذاك بأن تبرهن له عن حبها وذلك بالزواج من الأمير الذي سيقدمه لها من جزيرته.

ومن هنا يرى تولستوي، أن هذا الدافع القوي المقنع في المأساة القديمة، لا يوجد عند شكسبير في مسرحيته، كذلك، عندما يسأل لير ابنته الصفرى في المأساة القديمة، فإن

⁽¹⁴⁾ (king leir) كما وردت في النص الروسي - والترجمة العربية

— بينما نكتب في النص الإنكليزي: لشكسبير (king leir).

كورديليي، تجهيز ببساطة بأن الكلمات عاجزة عن التعبير عن حبها وأنها تأمل أن تبرهن أفعالها على ذلك، وجوابها، عند شكسبير عكس ذلك: «قلت لن تمنح حبها كله لأبيها، إنما ستعبر زوجها»، ولهذا يقول تولستوي - هناك نجد في المأساة القديمة مالا نجد مسيراً نعصب لير الذي سبب العن في القسمة لقد تضطر لير من قبل حيلته (16)

كذلك يرى تولستوي، أن شخصية كورديليا في المأساة القديمة شخصية صريحة، جذابة، صادقة، رقيقة ومتفدية، بينما عند شكسبير فهي عديمة الشخصية

ويتابع تولستوي مقارنته بين شخصية كورديليي في المأساة القديمة التي اقتبسها شكسبير وبين كورديليي الشكسبيرية، هي المأساة القديمة، تجلس كورديليي حرة مجموعة بحرمنيتها عن حب أبيها، وليس من حسرتها على عقوباتها المبراث، وعدم تعزم على حبس زرقها من عملها يدخل ملك (العال) - هرسب حبيبها وقد تنظر في ري حوال، فيعمال كورديليي عن سبب حربها، فتحصي له عن فحفتها، فيطلب الملك المتعصر في ري حو ل يدها كي تكون زوجة لملك العال، فتقول له كورديليي أنها لن تتزوج إلا من تحبه، عندها، يقدم الحوال لها يده وقلبه، فتعترف كورديليي أنها أحبه رغم الفقر والحرمان، فعلى ذلك، قبل أن يكشف لها الحوال، أنه هو ملك هرسب فتوافق كورديليي، وتزوجها، وهذا عظم ما حصل في مسرحية شكسبير ((بهر من لير عند شكسبير، على الحاديين أن يتزوج كورديليي دون شروط، دون مهر، هير من أحدهم فقط، في حين يوافق اثني لأسباب غير واضحة)) (17).

مشهد آخر أفسد شكسبير، في رأي تولستوي، ففي المأساة القديمة، عندما يدخل (بيريلوس) كوت عند شكسبير إلى البلاط، ليدافع عن كورديليي، ثم طرده لير، يدخل لرجل ليس متحكراً إنما خادماً آميد ماس أن تترك ملطه في وقت الشدة وشبهه معه له.

في المأساة القديمة، ليس له عواصف، ولا تشرد في الصلاة، ولا تنف الشعر الأبيض، في مأساة القديمة، عجوز نهكتة الفرجة في المأساة القديمة، يذهب لير مع بيريلوس (كوتوت) إلى ابنته كورديليي، بعد طرده ابنته وبدلاً من أن يشرد في العواصف، وجريه في الصلاة في المأساة القديمة، تصل به الحاجة إلى بيع ملابسها ليدفع ثمن الأبحار، ثم يقرب من بيت كورديليي وهو في ثياب الصيادين، وقد أعياه البرد والجوع.

يقول تولستوي «بدلاً من كل التهديد من الطيفي للملك لير والمهرج وادغار عند شكسبير، نشاهد في المأساة القديمة مشهداً عادياً لثقة قديماً بابيها لير كورديليي، عسى لير من سعدتها، كانت تحب دائماً إلى بيها، كانت ترحو الله أن يعصر لاحتياها اللتين أساءتا إليه كثيراً، إنه يستقبل ابنته الذي وصل إلى أقصى درجات العوز والمافه، وترعب في

أن تكشف له عن نفسها في الحال، غير أن زوجها ينصحبها بالآ تفعل كي لا تصدم العجوز حائر القوى، فتوفق كورديلي، ثم تاحد إلى بيتها وتنهت به دور أن يعرفها هو يتمتع لير شيئاً هنيئاً، ثم تسأله ابنته من هو وكيف عشت حديثاً فيقول لير ((لو حكيت القصة من أولها، لأكفي حتى من قُد قلبه من حجب. أما أنت يا مسكينة فعلية، إذ تكون قبل أن أبدأ.

عندها تجيبه كورديليا

لا، تحدثت بحق الله، ونحنما نتكفي من حكايتك سابقول لك، لماذا بدأت البكاء قبل سماع ما ستقوله)).

فيحضي لير فكل ما عده من ابنته البكر والوسطى، وهو لا يريد اللجوء إلى من ستكون معاً لو حطمت عليه بالوت

أما إذا استقبلتي ابنتي الصغرى بمودة، فسيكون ذلك من مشيئتها هي، ولا فضل لي في ذلك.

فتقول كورديلي

((أواه، إنني، على ما يبدو أعلم بأن ابنتك ستستقبلك بمودة)).

فيقول لير

ككيف عرفت هذا، دون أن تمر في ابنتي؟، فتجيبه كورديليا

((أعرف، لأنه في مكان ما بعد من هنا، كان لي أب عاملتي بسوء، مثلاً عاملت ابنتك، وعلى الرغم من ذلك، إذا ما شامت رأسه الأشيب فقط، فسار كع أماله ثم أسير زحناً للثالث)).

فيقول لير أكلاً، هذا مستحيل، إذ لا يوجد في الكون أبناء أقسى من بناتي.

فتقول كورديلي لا تشجب الجميع على ذنوب البعض منهم، ثم تركع، وتقول، انظر إليّ هانا ابنتك المحبوبة.

عندها يتعرف عليها الملك لير فيقول أليس أنت، إنما عليّ أن أركع طالباً الغفران منك على كل ما أذنبت به تجاهك.

هذا المشهد، مشهد لقاء الملك لير بابنته الصغرى، في المسرحية - المسألة القديمة (King Leir)، أعجب به تولستوي جداً، حيث سجل ههله في مسألة شكسبير مثل هذا لشهد البديعة

ومهم بدأ هذا الرأي عجيب بالنسبة الى محبي شكسبير، تظل المأساة القديمة، دور أي مقارنة، أفضل من جميع التواحي من تعديل شكسبير لها.

المأساة القديمة أفضل في رأي تولستوي. لأنه لا تحتوي على تلك الشخصيات المرائدة، ولتي تلهي انتباه المشاهد، وتشتت تفكيره، مثل الشرير ادموند، وعلوستر وادغر، وهي أفضل لأنه حاليه من المؤثرات المزييه تمتد مثل هروب لير وتجواله في الصلاه يقول تولستوي وهي أفضل. لأنه لا يوجد هيئ. تقيشت مع التهللول والمهرج وحفل الأعياد التي لا تطاق، ويصيف تولستوي. أفضل لأنه لا يوجد هيئ. التكر. وعدم يعرف بعضهم الى البعض الآخر صديك الموت بالحمله، والأهم. في رأي تولستوي. أن المأساة القديمة أفضل لأنها تحوي شخصية لير البسيطة الطبعيه والمؤثرة القارئة على جمال المشاهد أن يعطى معه صديك، يرى تولستوي. أن شخصيه كورديليي في المأساة القديمة هي أعمق، أروع، وهذه تعتقد مسرحية شكسبير ويقول يكفي مقدره مشهد ليه لير بكورديليي. ثم قتلها عبر لصوروري، يبعث رايب وقرأ مشهداً حدثت في المأساة القديمة، والذي لا مثيل له، في أي مسرحية ومأساة من ماضي شكسبير.

ويصل تولستوي الى النتيجة التالية كلف أن المأساة القديمة تنتهي كديك نهاية أخطر طبعية مع هي لدى شكسبير. واستجد مع متطلبات المشاهد الأخلاقية، تنتهي تحديدًا بانتماء الملك الفرنسي (روح كورديليي) على زوجي الأختين ولا تموت كورديليا إن لم تعيد لير الى وضعه السابق.

هكذا هو الأمر في مأساة شكسبير التي ناقشناها، والتي اقتبسها من مأساة (King Lear) يتسامل تولستوي (18).



يستلزم تولستوي في الحديث عن مسرحية شكسبير، ومتناول مأساة عطيل قتلاً الأمر ذاته تكرر مع مأساة (عطيل) الماخودة من حكاية إيطالية وبعد أن أبطال شكسبير كلفه مقبسين جميع من مؤلفات قديمه إلى شكسبير اد يستعين بالشخصيات لتي وجدت في المأسي القديم وكذلك في الأقد صيص والأسفر وفي سيرة حياة بلوترك، لا يحملها أكثر صدق وجلاء، كما يقول مداخوه، إيب بالعمكس، يصغفهم دانف وفي الغالب يسحقه كلية (19).

يرى تولستوي أن مسرحية (عطيل) على الرغم من أنها تخلو من الحشو والدمو الطمس، فإن شخصيات المسرحية مثل عطيل، ويغو، وكسيو، وأميليوس هي أقل طبيعية وحيوية مما هي عليه في الحكاية الإيميلالية التي اقتبس منها شكسبير مساه (عطيل) هعطيل، مثلاً عند شكسبير يعاني من مرض الدموع الذي يأنيه بوبته على المسرح. ثم عند شكسبير يسوق قتل ويدموه قسم عجيب، يؤديه راصف، بالإضافة إلى أن عطيل عند شكسبير (رجلي) وليس (مفرياً)؛ ونرى ذلك كله عند شكسبير ممعاً مصطلعاً إلى أقصى درجة مما يخل بتكامل الشخصية، ولا أثر لذلك في الحكاية القديمة (20).

يبس تولستوي، أنه في الحكاية القديمة التي اقتبس منها شكسبير (عطيل) ذوافع لمجرة، عبرة (عطيل) أكثر قسدة، من مسرحية شكسبير لأن المصدرة تلعب دورها في لحظتها القديمة، عند جء كدسيو ليحكم المذبل إلى ديدموه هراد عطيل وهو يقترب من مدخل البيت لحلفي، فيهر هرباً من عطيل هروب كدسيو، في الحظفة القديمة، تجعل عطيل على نفس من ربيته وشكته ويمض عيرته، ييم عند شكسبير، العيره مبية على مكند يدعو الموافقة دائم، وأحاديثه المذكورة التي يثق بها عطيل لشه عيب (21).

أما الشيء الذي هو غير ممكن، وغير معقول، من وجهة نظر تولستوي، هو حديث عطيل (المونولوج الطويل) بحسب ديدموه الدنمه، حيث يقول أنه يتمنى أن تكون ديدموه وهي مقولة ظف كذبت حيه، وأنه سيحبه حتى وهي ميتة، أنه الآن يرغب أن يملا مصدره من أريجه وم شابه.

كماً ويستغرب تولستوي من تصرف عطيل عند شكسبير بأنه لم الصعب على من ستم لقتل كدش عيرير على قلبه أن يقول مثل هذه العذرات، ثم يعجز أكثر بعد القتل أن يقول إن على القمر أن يحسف وعلى الشمس أن تكسف وعلى الأرض أن تتشقق، وليس بوسع الرجل أن يكون أن يتوجه إلى الشيطان داعياً إليها أن تحرقه في الكبريت أو ما شابه ذلك (22).

ومن ثم يقرر تولستوي مسرحية (عطيل) لشكسبير مع الحكاية الإيميلالية القديمة التي قتبسها شكسبير، هيمل، ومهم كمن انتحر عطيل غير الموجود في الحكاية القديمة مؤثر، أنه يمسد نهياً التصور حول الشخصية الواضحة وإذا كان عطيل يعاني هملاً من لصاحبه ولدم، وهو بعد أن بوى أن يقتل نفسه، لا يستطيع والجل هذه أن يقوم بعذرات عن حدمته، وعن اللألى، وعن الدموع التي يسكبها، مثلاً بمصعب الصمغ من أشجار وأدنت لحريرة العربية (23) ولكن وعلى الرغم، من كل التعيير والتبديل الذي أجراه شكسبير

على شخصية عطيل معرزة مع شخصيته المتبسة من الحكاية القديمة، فتشخصية عطيل تبقى (شخصية) أما الشخصيات الأخرى، فقد أهدها شكسبير جيمفاً (24X).

وهكذا يعطي تولستوي في الحديث عن أبطال مسرحيات شكسبير ومنهم (هالستاف)، ويعد تولستوي أن هذه الشخصية طبيعية جداً ومميزة جداً من بين الشخصيات التي تدل على شكسبير وجسده وصوره وهي الشخصية الواجدة تقريباً من بين شخصيات شكسبير المميزة لمبدأ سبب بسيط هو أن هذه الشخصية تتحدث بلغة بلغة الخاصة بطبقتها تكلم هالستاف نفسه أو شخصيته قد أحده شكسبير من عمل قديم لكتاب مجهول، لكن غير شكسبير اسمه الذي كان أولديكيستل، وهو شخص معروف، وكان صديقاً لأحد الدوق أنهم أولد هكيسل برتد دد عن العقيد هالستاف صديقه الدوق.

أما في المرة الثانية فقد أديس، وحوصلهم وحرق، وذلك لعدم موافقة عقائده الدينية مع ليدتوليفية، عن هذا الرجل ومظهره كتبت له، أو ماسة من قبل مؤلف مجهول حول ذلك، يقول تولستوي "حيث تجر" التدب وأظهر ذلك الشهيد من أجل عقيدته بمظهر اسم تافه، وصديق الدوق، ومن هذه اللها ذاتها استقى شكسبير لا شخصيته هالستاف بحسب بل والموقف الهائلي منها أيضاً (25).

لكن أرمع فهم بعد شكسبير على تغيير اسم أولديكيستل إلى هالستاف، بعد سادت لبروتستانتية في عهد اليراييت، هم عدد من اللائق الاستهزاء من شخصيه شهيد استشهد من أجل الصرع مع الصدايقية بالإضافة إلى أن أقرباء أولديكيستل استذكروا ذلك لكن هالستاف، يقول تولستوي "هو أيضاً شخصيه تاريخية اشتهرت بعبوديتها من أرض المعرفة في صواحي أريكتور وللأسف هي هبة هذا الطبع تحتل، بسبب أن هذه الشخصية مفروقة إلى درجة يصعب عليك أن تقسم المؤلف شعوره بالمعكفة المرحلة تجاهها، هذا بالنسبة إلى هالستاف (26)

ولم تسلم مسرحية هالستاف الشهيرة وداعة الصيت جداً من نقد تولستوي، ولتي بعد تولستوي أنها غير موافقة بالنسبة لتجسيد الشخصية وطبيعتها، لاسيما، شخصية (هالستاف) ذاته هذه المسرحية أيضاً اقتبسها شكسبير من حكاية قديمة أو أسطورة، تحكي عن الدهاء لذي استخدمه هالستاف، بعد أن صر ملك على الدانيمرك من أجل أن يستقم لموت أبيه (هوروايدل) الذي قتل على يد أخيه هيمور، ثم يسرد الحبكة القديمة لكل الأخوال والظروف التي أحاطت بالقصة المذكورة على أساس تلك الحكاية القديمة.

كتب شكسبير موضوع أسناته والتي هي في رأي تولستوي أنه أقبح أفكاره (كم يعمل د نـ) في رأس بطلة الرئيسي، هدد الأعداء ليست في مكابها الصحيح، لا أن شكسبير يبره جديده وجديره بالثناء. سرع بطلة أن يضرر حول هذه الحياة (حمر لقنور) وحول الموت (أضواء أم لا أضواء) فشخصية في رأي تولستوي، أنه لا يهتم للظروف و لأحوال والمواقف التي تقابل فيها تلك الأفكار، تلك الأحاديث أقبح الطبيعي - يقول تولستوي - إدراك أن الشخصية التي تصود بكل هدد الأعداء والأحاديث تصبح بعشة عويعراف لشخصية ذاته، وتجرد من الحميمية ضدها، ويروى بالتالي التوافق بين تصرفاتها وأحاديثها. (27)

لقد كتب عن (هملت) مجلدات اثر مجلدات، كتبها العلماء القدر ضلها تشيد بشخصية هملت، تشكّل هذه المجلدات مصيبت هائلة، على حد تعبير تولستوي، وقد وجدوا في هملت (لما لا يصبر)، إلا أنهم دعوا وأنهم كانوا في الشرح والتفسير (الطبع هملت) لدي لا طبع له يقول تولستوي، إن شخصية هملت معهومة في الحكيمة القديمة (فهو مسته من هيلة عمه وأمه، لذلك يريد الانتقم منهم، لكنه يحذف أن يقتله عمه كعب قتل أباه، ولذلك يدعى لجنون ليتمكّن من الانتظر ومراقبة من يدور في القصر أم عمه وأمه إذ يحذف منه يسميها إلى استقصاء الحيرة للتأكد مما إذا فقد يدعي الجنون، أم هو قد ذلك حقاً وبرسائل له الفتاة التي يحبها فيظل هملت ثابت إلى أن يلتقي بـمه على حدة، فيقتل رجل البهائم الذي كان يتصمت عليهم، ويفضح والدته، ومن ثم يعود من بكترا ويستقم من أعدائه ويحرقهم جميعاً (28) ثم ويرى تولستوي (هملت)، أن الشخصية القديمة، التي قتبس عنها شكسبير مسرحية (هملت) أهم بكثير مما جاء به في مسرحية هملت، لأنه وفق مفهوم تولستوي، أن شكسبير أقبح الأحاديث التي يتكلم بها هملت أقبح لا لروم له، وقد أجبره على تقديم باعمال يحذف المؤلف بقصة، من أجل خلق مشهد مؤثرة، وبذلك يكون شكسبير قد هدم شخصية هملت وطعمه الموجودة في الشخصية القديمة، يقول حول هذه النقطة بآلدات ((إن هملت يعمل على امتداد الدراما كلها، ليس ما يمكن أن يريده أباه ما يريده المؤلف ويحتج به قراء مرتعاً من طيف والده مؤثرة، ومرحاً مع الطيف، وأصف ياه بالحد ثارة أخرى. يحب أوفيليا جيد، ويفظله حيناً آخر (29) وهذا في رأي تولستوي أنه لا يوجد مبرر أو تفسير لتصرفات هملت وأقواله وهذا يؤكد أنه ليس هناك أي إمكانية أن تنسب إليه طبعاً أياً كان نوعه - يقول تولستوي.

وهنا، لابد من القول، كتب دافع العلماء القدر في تقدس شكسبير وتعظيمه، جمع تولستوي إلى المبالغة في تعمي الميزات التسمية لشخصية وأبطاله. وهو قد ذلك ضلها

يضول تولستوي، إذا كنت تنسب إلى شكسبير مهزلة عظيمة، همرّد ذلك لأداء المثّلين الجيّدين، التي خلقت شعور التعاطف مع الشخصيات ولو لفترة قصيرة يهتف تولستوي، أن شكسبير ذاته ممثّل، وإنّس دكي، وأنه استطاع بواسطة لهاتات و لايماءات وتكرار للكلمة أن يفتّر عن الحلات النفسية، وتغيّر الأحاسيس التي تم لدى لشخصيات، وليس بواسطة الأحديث والحوارات ((ولكن مهمّ ضمن التعبير عن حركة الإحساس قويّ في مشهد واحد من مشهدا واحدا معجّر أن يمنح الطبع لشخصية عندما تبدأ الشخصية، بعد هدف صحيح أو إيحاءة، تبدأ الحديث مطولا ليس بنسائها، ثم بصرها من المؤلف، الحديث غير لافتة أبد' وغير منسجمة مع طبعها)) (30).



يستهل تولستوي المقطع الخامس من مقالته النقدية، بسؤال ((ومادّا بالنسبة إلى الأحديث الجديده والأقوال الماثورة التي قالتها شخصيات شخصيية؟ يسأل مداحو شكسبير موبولوغ لير عن 'العقد، ضلال كضوت عن الترف، حديث ادعّر عن حيلته المصيه، أقول غولستير عن تقلبات الدهر، ثم احديث هملت وانطوني وغيرهم، الشهيرة في الماسي الأخرى)).

ويجيب تولستوي ((أما إذا فاجيب، بأنه يمكن تمييز الأصغر والأقوال الماثورة في لنشاج لشري، والبحث العلمي في مجاميع الحكم والأمثال، ولكن ليس في النتاج الدّر في المي، الذي يكمن هدفه في ثرة 'التعاطف مع ما يُمرص)) (31). فمن وجهة نظر تولستوي، مهمّ كانت أحاديث شكسبير وأقواله الماثورة قد احتوت على 'عصر عميقه وهي لا تحنويها لا يمكن أن تكون مثالا على جودة العمل الفني الشعري لأن هذه الأقوال التي قيلت في ظروف غير خاصة تُفقد العمل الفني.

يوضح تولستوي هذه النقطة هذلا ((سمي على العمل الفني الشعري، وخاصة الدراما أن يثير التحيل لدى القارئ أو المشاهد، ليحسّ بما يحس به البطل وليعني معاً 'عائيه من أجل ذلك، وبالمدر الذي يبيعي فيه على المسرحي أن يعرف ما هي بالتحديد الأشياء التي يمكنه رعاها بطله عيها، عليه بالقدّر ذاته، معرفة ما لا يمكنه إرعا مهمّ عليه، وذلك حرص على سلامة محيله القارئ أو المشاهد)) (32).

يركّز تولستوي في تقديمه هذا، على الميوب والمواقص في مسرحيت شكسبير، فهو يرى أن الأقوال والحوارات والأحديث مهمّ كانت يليه وعميقه، هبته تهدم العمل الدرامي، ما دامت هي رائده، لأنه في رأيه أن أهم شرط من شروط العمل الفني اندرامي هو التحيل الذي

بواسطة يشعر الفزائي أو المشاهد بمشاعر الشخصيات يقول ((إن أبطال شكسبير يعبون ويقولون دائماً، لا الأشياء العربية عنهم فحسب، بل والأشياء غير اللارمة لأي شيء، أيعب)) (33)

يعرض تولستوي رأي النقد (غير هيبوس) العجيب جداً بشكسبير، والذي كتب عن شكسبير، ويأت في مدحه، وأن شكسبير كان يمتلك الحسن الجمالي، إلا أن تولستوي لم يحدد برأي (غير هيبوس) لدرجة أنه يجزئه من الحسن الجمالي قائلًا عن (غير هيبوس) أنه مجرد من ذلك الحسن، فمن وجهة نظر تولستوي أن كل شيء مبالغ به لدى شكسبير لأفعال مبالغ بها، نتائج مبالغ بها، أقوال الأبطال مبالغ بها، ولهذا كله يصاب العمل الفني عند التحليل، ومن ثم يصل إلى نتيجة، كان قد نوه عنها سابقاً، ولخصه بمود هيوارد ((بعض النظر عما قلناه ويقتضيه عن شكسبير، ومهم اقتنوا بعمله، ومهم بسوا إليه من قصائل، فلدي لا ريب فيه هو أن شكسبير لم يرض قلبه، وأن أعماله ليست أعمالاً فنية، دون امتلاك الشعور بما هو مسموح، ما كان ولن يكون الفن، مثل لا يكون الموسيقى دون امتلاك الشعور بالإيقاع)) (34)



ولكن الشعر أو الكتيب، أو الفن أو بيئة عصره، فقد جعلنا بالبل القول إن شكسبير هو ابن عصره وأسلوب الذي كتب فيه الشعر وعصره يعود إلى القرن السادس عشر، بينما تولستوي يحصره من منطق القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، عندما ازدهرت الواقعية، وتطور علم الجمال والنقد، بالإضافة إلى ما قدمه الأدب الروسي العظيم في القرن التاسع، الذي أهتم بالشخصية، والطبع، وتطور هذا تبنى أن تولستوي لم يسي هذا، والجواب جدير لديه ((ولكن يجب ألا نسي الرسم الذي كتب فيه شكسبير أعماله - يقول مداحوه - لقد كان من القيم الفظة والفنية، من الأدبية، الذي كان د رجا جيداً، أي ومن وسائل التعبير الاصطناعية، ومن أشكال الحياة العربية عن ولهذا ينبغي، من أجل لحكم على شكسبير، نجد الرسم الذي كتب فيه بعض لامتير فلدي هوميروس أيضاً، كما لدى شكسبير، ثمة العديد من الأشياء العربية عن، عبر أن ذلك، لا يمتدنا من شعير جمالية هوميروس)) ويحيى تولستوي قائلًا ((ونخصر لدى مقدمه شكسبير مع هوميروس، مثلما يعمل (غير هيبوس)، يظهر ذلك المور الشائع بين الشعر الحقيقي والشعر المزيّف، وعلى الرغم من قدم هوميروس بالنسبة إلينا، هناك سنقل دون أدنى جهد إلى تلك الحياة التي يصورها غرضه عن، شيء يقول، ويقول بعده ما نقوله، وذلك لا

يبالغ أبداً، ولأن الاحساس بالسُموح لا يصرقه، ولذلك يرى، حتى إذا تحذفت تلك الشخصيات لحية الرافعة الجليه مثل آجيل، وهيكتور وبريمم وأوديسه، تلك المشاهد الرقيقة المؤثرة جداً لوداد هيكتور وبغث برييمم، وعودة أوديسه، وعبرهـ برى الألياذه كلها، وحصة الأوديسه منيعيه جداً وقربه من جداً، ضمه لو أننا نعيش وسط الألقه والأنطال ونحضر لأمر ليس كذلك لدى شكسبير (35) برقص دولستوي مقولة (عير هيوس) حملة وتقصيلاً ويعد من كتيه شكسبير ميالته ومعلاة ميالته بالأحداث، ميالته بالأحسيس، ميالته بالتعبير، وبالإيماءه إلى ذلك يقول ((إن الأعمال التي بسميها أعمال هوميروس - هي أعمال قتيه، شاعرية، أميله، عاشقه النفس والمحبوب، أما أعمال شكسبير فهي مقتبسة من الناحية للشاعرية، انها قطع ألفت بعضها ببعض بصورة اصطناعية غيبسائية ملققة لوجوب لتأليف، ولا شيء يجمعها مع الفن ولا مع الشعر)) (36).



لم يرق لتولستوي مقارنه هوميروس شاعر الأعريق الأكبر بشكسبير، فيتبع في المقطع لساس من مقالته الرّد على النقاد (عير هيوس) الذي يصنفه تولستوي من مداحي شكسبير، لدى يقول بأنه اضافة الى اهميه شكسبير في حقل الشعر الدرامي، فهو حسب رأيه (ضع هوميروس في حقل الشعر الملحمي، كونه واحداً من أندر حبراء الروح البشرية، قد أظهر بأنه معلم أكثر بصود أخلاقي لا يسقط، وأقشر الرعمه الصنطه في العالم وفي الحياة) (37).

وهنا، يكمن التناقض الحد بين تولستوي وبين (عير هيوس)، في فهمهما لولا لأعمال شكسبير، وذنب في تقويم فضل مهما لهذه الأعمال (عير هيوس) يرفعها إلى السماء وتولستوي يربطها إلى قاع القعر ويضع تولستوي تقديده لأراء (عير هيوس) التي يستنتج منها تولستوي أن شكسبير يعضل الموت والقتل من أجل حب الزهيم على العدو والحكمة وأن لبشرية لا تحتج إلى القيم والمثل، انها تحتج إلى الفعل السليم ومبدأ حبر الأمور وأسطها، وأن شكسبير الذي تعمق بالاعتدال الحكيم إلى درجة، وفق كلام (عير هيوس) يسمح لنفسه بأن يغمي حتى التعاليم المسيحية التي تشرشر المتطلب المتابع بها لتطبيع الاستبائيه، وأنه يعلم لوسطاً لذهبي بين الحقد الوثني على الأعداء والحب المسيحي لإراهم إلى أن يقول (عير هيوس) معسراً نظرية شكسبير بأن شكسبير لم يكتب لطبقات لا تصلح لها سوى قواعد وقو بين دينيه محدده (أي لـ 99 من الناس)، ابع كتب من أجل المتقمن الدين لقوا

أنفسهم سلوكاً حياً سليماً، ومراحلاً بحيث يتحد الصميم والعمل والآرادة تحت ظله في كل
وحد

يستشهد تولستوي بقول (غير هيوس) 'أنا من أجل الأحد بالعقيدة كلها، فلا بد من
دراك أن عقيدة شكسبير تقضي أنه من العبد بالنسبة إلى الفرد بل من الخطر عليه، أن
يمس من حدود الأنظمة الدينية والحكومية أثناءه. ويستطرد (غير هيوس) فثلاً 'من
المطدع بمحتوى بالنسبة إلى شكسبير أن يصل فرد محذور - مستغل بمعبودات قوية، ضد
أي قانون من قوانين المسياسة أو الدين، ويتجاوز اتحاد الدين والدولة الذي يحمي المجتمع ضد
آلاف اسمين، لأنه ليس هناك هدف لحكمة الناس العملية، من وجهة نظر شكسبير، اسمي
أكثر من بعض من الطبيعة والحرية للمجتمع ولذلك بالذات ينبغي الحفاظ بشئاً و قدسية
على قوانين المجتمع واحترام النظام السند' الملحقية المثلثة الدولة هي شيء مقدسة أم
لسمي أن لا اعتراف بمساواة الناس - فمجبور تحقيق المساواة سيقتود البشرية أن أكبر
كثرة (38)

لا يعلق تولستوي على هذا الكلام، بل يكفني بالقول (هذه هي وجهة نظر شكسبير
حسب تفسير واحد من مدارجته وأكبر المحتصين باعتماله). ومن ثم يأتي بمثال آخر، عن مدارج
شكسبير الأحدث، هو جورج برانديس الذي يقول ((الأحد، طبعا، بإمكانه أن يحافظ على
حياته حالية تدفع من الحقد والعداء وإدعاء الآخرين، ولكن الحقد والعداء ليس دأب
بقصته بل وحش الأذى الذي يسببه المرء للآخرين - ليس حتم بقصته أنه غالب ضرورة
فحسب، سلاح مرخص، حق، كمن شكسبير يرى من حيث الجوهر، أنه ليس له معنوعات
مطلقة، أو واجبات مطلقة)) وبعبارة أخرى، يرى شكسبير 'أن، أن أخلاقيات القديس هي
لوحيدة الحقيقية، الوحيدة المكنة هذا، وحسب برانديس، من مبدأ شكسبير الأساسي،
والذي يمدحه برانديس من أجله، يكفني في أن القديس تبرز الوسيلة الفعل مهم كطلب الأمر،
وعيب المثل ككافة، الاعتدال في كل شيء، والحفاظ على نظم الحياة الثابتة، وتعدية تبرز
الوسيلة (39)

يعلق تولستوي فثلاً وإذا أضفنا إلى ذلك الشوهية الإنكليزية المرسومة في كل مناسي
لتاريخية، هذه الشوهية التي يظهر العرش الإنكليزي بمتجته شيكاً معاً معدساً، فالإنكليز
يهزمون الفرنسيين دائماً، يقتلون بالآلاف، ولا يحسرون سوى القشرات من الصمحاء جان
درك سحره، أما هيكتور واطرواديو من ضده من حيث احذر الإنكليز حبيب - فهم
أبطال وأم اليونانيون هجسء وجوه ومع شدة ذلك إذا أضفنا هذا أضف، فهكذا سيكون
عقيدة أكبر معلمي الحياة حكمة، مثلاً عرصه أكبر مدارجته، ومن يقرأ بشيء أعمال

شكسبير، لا يستطيع إلا الاعتراف بأن تحديد عقيدة شكسبير هذه من قبل مداحيه هو تحديد صحيح تماماً (40).



يحدد تولستوي قيمة كل إبداع شعري وفق حصنص ثلاث

1 - المصمون بقدر ما يظنون المصمون أكثر معنى في أكثر أهمية للحياة، بقدر ما يكون الإبداع أصمى.

2 - جمال لشكل المجر بواسطة التقية المتجسنة مع نوع الفن. والتقنية في الفن الدرامي هي لغة سليمة متبينة مع طوع الشخصيات وعقيدة طبعية ومؤثر في أن، وسير صحيح للمشاهد، وظهور الأحاسيس وتطورها، وأخيراً الإحساس بالحدود في كل ما يصدر.

3 - الصدق أقصد أن يحس المؤلف حق بظل ما يصوره، إذ من دون هذا الشرط لا يمكن لأي تتبع في أن يكون، لأن جوهر الفن يحصر في أن يبدى المتلقي بمشاعر المؤلف. أما إذا لم يحس المؤلف بها بصورة فلا يتأثر المتلقي بمشاعر المؤلف، ولا يحس بالتالي بأي أحاسيس، وليس بوسع الادعاء أن ينتمي بعد ذلك إلى الإبداعات الفنية.

وبناء على ما تقدم يقول تولستوي "أن مصمون مسرحيات شكسبير، ضعف يتضح من شرح معظم مداحيه، هو أكثر الفناء حسنة ووصفة، عقيدة تعد السمو الشكلي لأقوى لباس في العالم تموق حقيقي، وتردزي الجمهور، أي الطليقة العامة، وتغني المساعي الدينية بل والاسانية الموجهة نحو تعبير النظم القديم (41).

كذلك هي الحال بالنسبة للذهنية الثانية، يقول تولستوي - باستثناء إدارة المشاهد، حيث يتم تصوير حركته الأحاسيس، غنائه تصف لدى شكسبير، ليس عنده طبعه الأوضح، ولا لغة الشخصيات والأهم، ليس عنده الإحساس بالحدود التي من دونه لا يستطيع التبحر أن يكون قتيلاً.

وأم الخاضية الثالثة، في الشرط الثالث والأهم، وهو الصدق فعائب كليل عن أعمال شكسبير كانه، نلاحظ هي، جميع تصنع مقصودا، وتلاحظ أيضاً أنه In earest عبر جاد، وأنه يتلوه بالكلمات - يقول تولستوي.

مرة أخرى يميل تولستوي المبالغة بمبالغة. يميل التطرف بطرف، فبعد شكسبير ولعجبون به وبأدبه، يملكون في تقويم أعمال شكسبير، ولكي يخلص تولستوي أراهم وأعصرهم قائلهم بمبالغة ورفض أنه أجيد في أعماله وهذا أيضاً من وجهة نظري مبالغ، مع أنها تستند إلى أرضيه واقعية.



ويمضي تولستوي في تقويمه السليبي لأعمال شكسبير، والاتصاف من قيمته لسمية لابداعية، قائلًا أن أعمال شكسبير لا تلبي متطلبات أي من السور، إضافة إلى أن تجملها هو أكثر الأتجهت هدا ودهة. ومن ثم يطرح سؤاله ولكن ما هو سر هذا لجد العظيم الذي تتمتع به هذه الأعمال مد أكثر من منه عم؟ يرى تولستوي أنه مما يريد الأجدة عن هذا السؤال صغوبه، هو أنه لو كان ثمة قيمة ما، على الأقل، لأعمال شكسبير، لخص مفهوم إلى حد ما. الشك في هذه الأعمال، لأسباب ستدعت هذا المديح المبالغ به، وهذه الإطراءات التي لا حدود لها، وهي لا تستحق وبدها على ذلك، يقول هب يلتقي النقيض.

النقيض الأول أعمال وصية مبتدله تهمه، لا تستحق أي نقد النقيض الثاني اطراء جموي مع زعم هذه الأعمال فوق كل ما أبدعته البشرية في تاريخها (42).

ويمود ليطرح السؤال من جديد: ما تفسير ذلك؟

يسرد تولستوي أنه ترتب عليه في حياته أن يهتق الكثيرين وأكثر من مرة حول شكسبير، مع مذابحه، وليس فقط مع من لا يدركون الشعر اللامع، بل ساهق أيضاً يملكون الحس المزهف إزاء الجماليات الشعرية، ومنهم على سبيل المثال فضل من الروائي لظير تورغينيف، والشاعر المعروف (فيت)، وهو يحترمهم ويثق بهم، ويثق أيضاً بحسهم لجمالي ودوقهم، ولكن في كل مرة يسفههم حول شخصهم بصطدم برأيهم، على عدم موافقته على قبول شكسبير وأطرائه، ومما زاد في حيرة أيضاً أنهم لم يعرضوا عدم كمن يشير إلى عيوب شكسبير، بل كذبوا بإسببه على عدم فهمه لشكسبير، ويصرّون عليه بضرورة الاعتراف بعظمة شكسبير الحارقة العجيبة ومع ذلك، لم يفسروا له أين تضمن جماليه شكسبير، بل كذبوا بفتنوا اقتبا مفرطاً غير محدود، بكل ما كتبه شكسبير، مثلي على بعض الأمكنة أحسنه (هك زرار الملك لير ضد هاستيف، تقع

لسيدة ميث التي لا تمحي، بداءات هملت لطيف والده، ليربور الف آح، لا وجود للمدين في العالم وما شابه ذلك(43).

وكان تولستوي يطالب مداحي شكسبير قذلاً 'أفتحوا' أي كتب من كتب شكسبير، وأيمب يخلو لكم، وستلاحظون بانكم لن تعرفوا على عشرة أسطر متالية مفهومه وطبيعته تحلق انطبعت فيه حصة بالشخصية التي تقولها ويقول (وسلسبه بإمكان أي واحد انقيهم بهذه التجربة)(44)

وكانوا يفعلون ما يطلب اليهم، ويمتحنون اعتباطاً على أية صفحة من مآسي شكسبير، ولكن دون أن يعبروا أي اهتمام للملاحظة، حول عدم استجابة هذه الأسطر العشرة لمطالبات علم الجمال ولعقل السليم، بل على العكس، صدموا بمتى بآشياء ذاته الذي صغر يبدو به سعيها خامضاً ومدها للفن والفنية

ويعد البحث المحسني، والتمشيد الطويله، والحوارات الممضه، وبعد التمهيد، وبعد محاولات الضمير، لتحميل على نصير لعظمة شكسبير، صهدف تولستوي وسط مدحي شكسبير، لموقف نفسه، الذي صادفاه وبصدفه عادة لدى حواء عقائد جعدة اعتقت لا على أساس فهمها ونقاشها، إنما على أساس الايمان به (45)

بدن، نفس القول والإعجاب، والافتتان بشكسبير هو ايمان أعمى، دون تفكير وتامل، وهذا ما يحده المرء في فعل مفالات الإعجاب بشكسبير الصبيبه العاصه، وفي الأحاديث حوله - يقول تولستوي - وهذا ظله اعطى تولستوي المفتاح لمعرفة سبب شهرة شكسبير وأصبح على يقين، أنه ليس سوى نصير واحد لهذا المجد العجيب فهم هذا المجد الا وحدا من تلك الإيهامات الويلية التي تعرض وم يرال يتعرض الدس لى، كانت مثل هذه الإيهامات موجودة وما زالت في أكثر ميادين الحياة تنوع وحير مثل على هذه الإيهامات، سواء من حيث حجمها أو من حيث أهميتها، ببعض أن تكون الحملات الصليبية، ليس للراشدين، بل للأطامل أيضاً في القرون الوسطى وكذلك تلك الإيهامات الويلية المتكررة والمبهمة بسعائده كالإيمان بالمسخرات، وبفوائد التمدب من أجل معرفة الحقيقة، وليحت عن أكسير الحياة، وحجر الحكمة، أو الولع بالخزاني، الذي عم مولد كلها، والذي ندى إلى دمع آلاف المولدين⁽⁴⁶⁾ لقد شئت حرامى واحدة، كانت هذه الإيهامات لمناهي لتفعل موجودة وما تزال في ميادين الحيد البشرية كده الجنى، الفلسفي، السياسي، الاقتصادي، العلمي الفني عموماً والأدبي(46)

وم دم الناس يحصون، ويصدقون هذه الإحصاءات صدر من غير الممكن مناقشة هذه الإحصاءات التي تولي به ظهرة الاهتمام الرائد. وصاربت هذه الإحصاءات مثل الأوبئة - على حد تعبير تولستوي - مع تطور الصحافة، عجبية على نحو خاص.

يستطرد تولستوي في شرحه معنى الإحصاء، خاصة، في وسائل الإعلام التي تهيم على الجمهور هوجدت الصحافة ووسائل الإعلام المرصدة لتتفحص هيما بيها على الاستجابة لمتطلبات الجمهور واهتمامه. حكم ويصرب. أمثلة عديدة على ذلك. منها: على سبيل المثال في الأربعينات (يقصد أربعينيات القرن التاسع عشر) كتاب "التمجيد والتجليل" لأوجين سو و"جورج صند في ميدان الصبي، ولغورييه في علم الاجتماع وكنت و هيمل في الفلسفة، وداروين في العلم، وبعد ذلك صر أوجين سو في طلي السنين تمام وغيرلي وميتريشيك، وغيرهم. وغورييه مع "أفلاسيراته" نبي تمام واستبدل بمرحس أم هيمل الذي يسوع وجود لنظام لقائم، وضغط الذي يصي صروره الشاهد الديني لدى البشرية، ودروين بقو بيها في لصراع والارتقاء بقرون حتى الآن. مع أنهم يدؤوا بدخلون ساحة السنين، ويستبدلون بظيرية (نيتشه) على النزاع من كقون بظيرية سخيفة تمام متهورة مبهمة رديئة من حيث المضمون(47).



يبين تولستوي، أنه لم يحس لشخصييه، حتى نهاية القرن الثامن عشر، أي مجد في إنكلترا، بل كان يقوم دور مستوى غير من المسرحيين المصريين مثل بن جيمس، وفليشر، وبوموند وغيرهم. وأوجد الذي لاقه شخصييه بدا في الديب، ثم انتقل لي إنكلترا، وفي رأي تولستوي، أن ذلك يعود إلى أن الفن، وحاضه الفن الدرامي، الذي يتطلب استمدادات كثيرة، وجهود مصنيه، ككسره دسباً دائماً، ي، فن يهدف إلى دفع الناس ليعسروا علاقتهم مع الله، تلك العلاقة التي يوصل إليها في وقت معين. الناس الطليحيون، لذلك مجتمع الذي ظهر فيه الفن، ويوضح تولستوي ذلك قنلاً هكذا يجب أن يكون الأمر من حيث الجوهر، وهكذا، كان الأمر دائماً لدى الشعوب ككافة لدى المصريين، واليهود، ولصينيين، واليونانيين، ومع أن تفرقنا على حياة الناس ولكن بعد مجلفه الأشكال لدرسيه كان الفن يعرف أكثر وأكثر عن هدفه الأساسي. واستسلم بدلاً من الخدمة لدرسية لأهداف غير درسية، إيم ديوية، تلبية متطلبات الجماعة أو أقوى لاس، أقصد لأهداف اللهو والتسلية(48).

ويسهب تولستوي في شرحه لأعراض الدراما الدينية، وكيف انصرف الفن عن هدفه لبيل والسامي، الذي وقع في كل مكان. وفي المسيحية أبعد ويرز قتلاً، كانت الخدمة الدينية في الكنيسة هي 'أول ظهور للفن المسيحي' ومع مرور الوقت لم تعد كفاية صبيح لخدمته الدينية. وبعد اقربين الثالث عشر والرابع عشر - عندما انتقل مركز اهتمام الأدباء المسيحية أكثر فأكثر من تبجيل المسيح كإله، إلى تفسير عقيدته، والافتداء به، فقد باتت صيغ المسرحيات الدينية التي كانت تصور الظواهر المسيحية الحرجية، باهتة، وصارت بحاجة إلى صيغ جديدة

ومن ثم يفشل تولستوي في وضع الدراما في كل من هرسا، وإيطاليا، وأسبانيا، التي تأثرت بالمسرح اليوناني، وسبب نجاحه، هو تقليد الحزن بقواعد الدراما اليونانية، خاصة بقانون الوحدات الثلاث

لقد مهد تولستوي، وأسهب في التفصيل هذه صبي يصل إلى القرن الثامن عشر، حين لم يكن شحسبير شيئاً مذكوراً يقول لكن في نهاية القرن المذكور حصل ما يلي فمي المآل التي لم تكن تمثل ضآب دراميين حتى متوسطي المستوى (ضد هرسا سائض، كتب صبيماً وقليل الشهرة)، وكان كل المثقفين مع فريدريك الشبير يحبون احترام أمم لدراما الفرنسية الكلاسيكية المرمية في هذا الأثناء ظهرت مجموعة من الشعراء والكتاب والمثقفين المدعين في ألمانيا، الذين أحسوا بريف الدراما الفرنسية وبرودها، هاجدو ببشوش عن صيغة درامية جديدة أكثر حرية. وهذه شائهم شأن الجميع في طبقت العلم المسيحي عليها في ذلك الوقت، وأهمين تحت سحر الآثار الأدبية الإغريقية وتأثيرها، وقد اعتقدوا أنه إذا كانت لدراما الإغريقية التي صدرت فواجع أبطال وعدابتهم وصراعاتهم احتلت وتحتل لمودج أعلى في الدراما، فإن مثل هذا التصوير لعدايات الأبطال وصراعاتهم سيكون مسموماً كفاية تم لدراما في العالم المسيحي أصبح شرطه حذف قيود الكلاسيكية لكثدية، أن هؤلاء الدرس، ثم يدركوا أنه كان تصراع الأبطال وعدابتهم لدى الإغريق معري ديب وأحدوا يتحولون أن الدراما ستملك مسوعة كفاية لتصوير شتى للحظات في حياة لشخصيات التاريخية، وعموم تصوير أقوى شهوات الدرس، وذلك بهجر. أن يهدف منها قانون الوحدات الثلاث المثل، وأن لا يوضع هي أي مصمون ديني مسجج مع الرمن، ومثل هذه لدراما بالذات كانت موجودة يومذاك عند الانكليز اقرباء الألس، وبعد أن نعرف لأن على الدراما الإنكليزية، فزرزوا أن مثل هذه الدراما بتحديد هي ما يجب أن تكون درام الزمن الجديد(49).

أما سبب احتيادهم لدراما شكسبير من بين كل المسرحيات الانكليزية الدرامية، التي لا تقل قوة عن مسرحيات شكسبير، بل وتلقوة عليه، فهي رأي تولستوي، فعندئذ ان تلك المهرة في إدارة المشهد، هذه المهرة كانت تميز شكسبير عن غيره.

ترأس الجمعية المذكورة عوته - يقول تولستوي، وعوته كان حينذاك ديكتاتوراً للرأي لعدم في المستقل الجماليه وبما أن عوته شاعر الألس الأضر، فقد كان رأيه مسموعاً ومطاعاً، وتجدر قد أعلن عوته زعمته في مصحح سحر الشعر المرمسي المريب، من جهة، ومن جهة ثانية لرعيته في إطلاق العنان لشططه الدرامي، لكن الأهم من ذلك في رأي تولستوي، مطابقه وجهه بنظره مع وجهة نظر شكسبير - لهذا ضله - أعلن عوته أن شكسبير هو شاعر عظيم، وما أن أعلن عوته عن هذا الزيف وهو الفن الشهير، حتى انقصر الاعتراف على هذا الاعلان ضمن ينقص العرباب على الجميع - على حد تعبير تولستوي - بالإسمه الى طفل يناد علم لجمال لذين لا يدركون عن الص شئ وراحوا يهشون عن جماليات غير موجودة في أعمال شكسبير، ليضعفوا إيجابياته وحسناته.

يتهم تولستوي علماء الجمال الألس أنهم معززون تعاف، بعلبيتهم من الحسن الجمالي، حتى لم يعرفوا الانطباع الطبيعي السبيح الذي يمتص الناس مرهفي الاحساس تجاه الفن، لكنهم، صدقوا كلام عوته الذي أعلن أن شكسبير شاعر عظيم، هم عدد أحد منهم يجرؤ على مخالفته

وهو ذلك، يشبه تولستوي هؤلاء وتصرفاتهم ضد العلماء الذين يقولون - باللمس - لعشور على الناس بين كثرة حجرة وضمائم الذين ضربوا يقلبون الحجرة طويلاً وكثيراً، دون أن يكون بوسعهم، إلا الوصول إلى نتيجة واحدة، مفادها أن طفل الأحجار ثمينه (50).

بعد ذلك يستتج تولستوي، أن هؤلاء الناس كانوا هم المدينين في مجد شكسبير، ومن جرء ضاعتهم حدث التأثير المتبادل بين الكاتب والجمهور، الذي تجلى ويتجلى الآن في مديح جيومي لشكسبير لم يسبق له مثيل، ولا يستند على أي أساس منطقي، ضيف بقول تولستوي، ويدحض تولستوي أن هؤلاء الضاد ضتبوا وذبجوا بحث كثيرة عن شكسبير (لقد كتب عنه أحد عشر ألف مجلد - ونسبى علم كامل هو - شكسبيولوجيا). والتي يهدف تولستوي، مديح فرعا وتشويش، وتشويهاً من قبل العلماء النقد الألس. ومن ثم يحدد ثلاثة أسباب لمجد شكسبير

1 - حرص على الألس خلق دراما أكثر حيوية وحرية في مواجهة الدراما الرسمية التي سئموا، والعللة والبنزدة حفاً

2 - حاجة الكتاب الألمان الشباب إلى مثال يقتدون به في كتاباتهم المسرحية.

3 - والسبب هذا، هو الأهم، فهو نشاط العلماء ونقاد علم الحمل الألمان الدواوين المحرومين من الحب الجمالي، الذين وضعوا نظرية الفن الموضوعي، وهي النظرية التي تنفي - بوعي - المحتوى الديني للدراما.

ونحضي يعني نولستوي بطرته الصيقة للمحتوى الديني للدراما - يقول سيمسالموني ونلخص منذ قصد بعبرة المحتوى الديني للدراما؟ إلا يعني ذلك بسلك تطالب بالإرشاد لديني الواعظ للدراما، الشيء الذي يسمى بالتحرب غير المسجّم مع الفن الحقيقي؟ واجيبهم بسلي لا أقصد بعبرة المحتوى الديني للدراما 'الإرشاد الطهري لحقائق دينية بصيغة أدبية، ولا التعبير المجري لهذه الحقائق' أم أقصد وجهه نظر معدّدة مع المهم الديني لأسمى، والتي تظنون مثله السبب الحاضر على الحقيقة الدرامية فلا يستطيع كتابه لدراما سوى من لديه ما يقوله للفن ويقول شهد في معنّى الأهميّة عن علاقة الأسماء بالله وبالعلم وبكل السرمدى واللائهائي(51).



بظفر نولستوي في المقطع الأخير من مقالته النقدية، ما بدأه في المقطع السابق، عن تأثير عوته، ومجموعة من المصداقات في بداية القرن التاسع عشر التي ذهبت عوته الذي كان ديفتاتور للتفسير المسمي، والقوانين الجمالية إلى أن يمدح شكسبير، هامطرى نقاد علم لجمال هذا المديح وراحوا يكتبون مقالاتهم شبه العلمية الطويلة الصبائيه ومن ثم شرع لجمهور أوروبا المرمي يفتت بشكسبير وهكذا، أحد مجد شكسبير يكبر كصناعة نتج، حتى وصل إلى هذا المديح الجبوبي في رمد، المديح الذي من الواضح أنه لا يستند إلى أي شيء سوى الإيهام(52).

ومن ثم يذكر نولستوي الميزات الإيمائية المسلم بها، مثل

- "لا مثيل لشكسبير، حتى بصورة تزيينه، لا بين الكتب القديمة ولا بين المعاصرين"
- "الحقيقة الشاعرية - هي أكثر الألوان مريق في تاريخ الخدمات الشكسبيرية"
- "شكسبير - هو أكبر أخلاقي في كل العصور"
- "أظهر شكسبير موهلات موضوعيه حرقه حملته خرج حدود الزمن والقومية"
- "شكسبير أعظم عبقرى عرفته البشرية حتى الآن".

- بعد شكسبير الإنسان الوحيد لخلق التراجيديا والكوميديا، والقصة، والحياة المسألة العريضة، والكوميديا العريضة، والحياة التريحية العريضة - ولخلق "نيل التصويرات، وأشهر الحكيم، أنه لا بهلك سلطه مطلقه على شخصك ودموعك - وعلى أساليب الشهوات كلها، على نكساتنا، وأفكارنا، ومواقفنا فقط"

- تليق تسمية العظيم بشكسبير، وبصورة طبيعية، "أما إذا أصعب، أنه صر، بعض النظر عن انظمة، مصالح للأدب ضله - وهوق ذلك - غير في عمله لا عن ظواهر الحياه المعاصرة في رمنه فقط، بل وتبا - كرسول حسب الأفصر ووجهت النظر التي كانت سائدة في أيامه وم ترال في مرحله الحين، تب بالاتحاد الذي تستلطفه الروح الاجتماعية في المستقبل (شاهد مثلاً مدهشاً على هذا في هملت) إذا أصعب الى ذلك، فيحق لب أن يقول بحق أن شكسبير، ضن ليس عظيمه فحسب بل أنه اعظم شععر عرفته لبشرية، وأن لا مباسر يصديه على نطاق الإبداع الشعري سوى تلك الحياه التي صدره في عمله يمثل هذا الكمال"

هذه العبارات الإيجابية من قبل عوته وطبر نقاد علم الجمال في انجلترا، ثم في أوروبا، ومنه انتقلت الى ضل أنحاء العالم، ورسخت مفهيم وقاعدت عند الجميع، أن شكسبير أعظم، وأفضل مسرحي في العالم، حتى صدر من المسلّمات التي لا تقبل ولا يرفض لبها لشكك فضيف بعد هذا، أن يجرؤ النقاد الشيب، وغير الشيب، وضل المهتمين، بالشعر والمسرح أن يحالف مثل تلك العبارات فعلى الأقل، سيفال إنه لا يمتلك اندوق الحمالي، والأدبي، والفني.

إن المبالاة التجلية في هذا التقوم - بقول تولستوي، نئين بصورة قطعه، أن هذا التقوم ناتج لا من جراء حكمك سليم، إبن نتيج الإيحاء، ويقدر م تكون الظاهرة وصيغة دينية حاوية أكثر، تمير موضوع للإيحاء يقدر م يسيبون إليها أهميه مفرطه عبر عازده مثلاً نفس ليس قديماً فحسب، إبن "قدس المقدسات وشكسبير ليس كاتب جيداً فحسب، بم هو أعظم عبقر، معلم البشرية الخالد"

والايحاء في رأي تولستوي، دائماً هو كذب، وكل كذب ما هو إلا شر، فهذا الإيحاء هو الذي جعل أعمال شكسبير عظيمة وهذة، وتمثل قمة الكمال.

وأجراً، بحتم تولستوي مقتله قتيلاً - على أنهم لو كتبتوا أن شكسبير كان مؤلفاً جيداً بالنسبة الى رمنه، وكان يقر الشعر إتقداً لا بأس به - ضن مثلاً ذكياً، ومخرجاً رجحاً،

ولو كان هذا التقويم على الرغم من أنه غير صحيح ومبالغ به بعض الشيء، لو كان معتدلاً، لاستطاعت الأجيال الشابة أن تظل بعيدة عن تأثير الشكسبيرومية (53).



للهذه الأولى، يصعب على القارئ أن يصدق، أو يستلم برأي تولستوي بأنه حق، له بقراً نقداً تطرق إلى عيوب مسرحيت شكسبير ومثاليه وسليبيته وأن احداً، لم ينكر وزيه به يعرف، أن أغلب مسرحيت شكسبير هي قملع قد ألحقت ببعضه، كقطع لسيسماء لاصطبعه وأن أغلب مسرحيته قد اقتست من حضيت قديمه، أو لمولعين مجهولين، بالإصافه إلى ملاحظت تيف تولستوي النقديه الجدة، الهمة ولحدة، مع ذلك، لا بد من لقول أن شكسبير نفسه، لا دب له في هذه الشهور، وهذا المجد العظيم، لأن مؤزجي الأدب يجمعون على أمرين.

أول يقتب العموص مرحلة من عمر شكسبير، وهذه المرحلة أطلق عليها سموات شكسبير الضائعة

الثاني لم يبل شكسبير شهرته الواسعة وتمجيده إلا في القرن التاسع عشر حين مجده لميغزوريون ورفعه إلى قمة المجد والكمال.

وإذا ما عرفنا أن شكسبير قد توفي عام 1616، وهذا يؤخذ ضلام تولستوي، حول الإلهام الذي ضرب وراء مجد الصائب العبقري، فمن الذي له مصلحة، أو ما السبب في جعل شكسبير أعظم مسرحي في العالم؟

بالعودة إلى سيرة ولیم شكسبير، نحده ممثلاً عديداً، ولكن لعتة لشعرية والشعرية وأسلوبه الفصح أو اترهيع في القرن السادس عشر، ومطلع القرن السابع عشر، وبعد مسرحيته (هنري السادس) أصبح الشاعر، والمسرحي المتميز لدى البلاط الملكي.

لقد ذكر ليف تولستوي أسباب شهرته، وتمجيده، منها

- 1 - انشوائية الانكليزية
 - 2 - الحروب الصليبية
 - 3 - دور الألمان، وخاصة عوته.
 - 4 - الإلهام - الذي لعبت الصحافة دوراً به في تعميم شكسبير بكن تولستوي أعقل أمرين مهمين
- الأول إنه شاعر البلاط

الثاني اتساع رقعة المستعمرات لبريطانيا العظمى، وقد جعلوه الشعر القومي، إذ كان لابد لهذه الإمبراطورية من شعر قومي (شان الأمم التراقية) لأن بريطانيا، كانت تريد أن تنسج وجهها المستعمر البميص

إن حبر من يقوم كلام تولستوي وتقدم مسرحيات شكسبير، المسرحيون، من محررين، وممثلين، وتقدم لأنهم يعملون مشتركة مع النص الشكسبيري، وفي غني، أن مقالته تولستوي لتقديره الحدة هذه ستعظم الكثيرين لمرآته بخصوص شكسبير، حصة التي تطرق إليها تولستوي، للتأكد من صحة افواهه، لاسيم، في مجال (اللغة) لغة الشعصيات، وشعصية لبطل - الطبع، وهذا ما يسمى بالصورة الفنية للبطل، والتي ركز عليها تولستوي.

ويبقى سؤال محير، لماذا كتب تولستوي بهذا الحدة، عيسى التريجلين، أكثر من قريب من لزم هل هي (عداوة الصغار) ضمن تسميها في هذه الأيام؟ فلم يسمي أن عرف عن تولستوي أنه يحسد أحداً أو يفاخر من أحد

هل بسبب الشهرة؟ فتولستوي، كتب مقالته عام (1903)، بعد تردد طويل، نجور لحسن عام، وكان قد تحول الحداثة والسبعين. وكانت شهرته تطبيق الألفا! ايض هل أراد مثل غيره أن يحالف الجميع، على طريقة (حالف تعرف)، ولم يكن تولستوي بحاجة إلى ذلك

لقد كان ثمة معالاة ومبالغة في مديح، وتمجيد، وتعظيم شكسبير، نعم، وهذا يعرفه الجميع، ولكن تولستوي قابل ذلك ايض بمبالغة حتى الاسراف في اطلاق احكام مثل مسرحيات عييه، فخره، فاسدة، وقد استخدم القسط لا تليق بتولستوي نفسه

لكن تولستوي، يستترك فيقول أمرين مهمين

الأول من توسعت لديه القناعة انه منظم شكسبير، دور أن ينظر بها، وقد سلم مع الكثيرين، شانه شان الدين عوا بتعبييت، والمقائد الجدة، فإن كلامه معهم لا ينفج.

الثاني من لم يكتشف بمسح عيوب مسرحيات شكسبير وسلباته، لن تعيده الدلائل، والشواهد، والبراهين التي قدمها

و حرا، ومهم بكن من أمر، هلقد قدم تولستوي رأيه صريحا واضحا وجريئا. وإن هو إلا وجهه نظر

وكل رأي، وكل وجهة نظر قابلة للنقاش.

القوامش

(1) كمال أبو ديب، كتاب *مخطوطات* (دس النسخة)، العدد 32، حزيران - 2010، ص 71.

(2) ليف تولستوي، الأعمال الكاملة بالروسية

Figure 1: Schematic representation of the experimental design. The figure shows three rows of stimuli. The top row shows a sequence of 10 stimuli, each consisting of a number (1-9) followed by a letter (A-J). The middle row shows a sequence of 10 stimuli, each consisting of a number (1-9) followed by a letter (A-J). The bottom row shows a sequence of 10 stimuli, each consisting of a number (1-9) followed by a letter (A-J).

وبعد اعتمدت ككتاب (التفسير والبرام) - سورة زينة بتدوينه ترجمه د محمد عبده المجدي.

آلصائبر عن دار الحصان - دمشق عام 1992 ، ص 5 - 6

- (3) المصدر نفسه - ص 6
(4) المصدر نفسه - ص 6
(5) المصدر نفسه - ص 6 - 7
(6) المصدر نفسه - ص 7
(7) المصدر نفسه - ص 9
(8) المصدر نفسه - ص 23
(9) المصدر نفسه - ص 41
(10) المصدر نفسه - ص 42
(11) المصدر نفسه - ص 44
(12) المصدر نفسه - ص 46
(13) المصدر نفسه - ص 47
(14) المصدر نفسه - ص 47
(15) المصدر نفسه - ص 48
(16) المصدر نفسه - ص 49
(17) المصدر نفسه - ص 50
(18) المصدر نفسه - ص 52 - 53
(19) المصدر نفسه - ص 53
(20) المصدر نفسه - ص 53
(21) المصدر نفسه - ص 54
(22) المصدر نفسه - ص 54
(23) المصدر نفسه - ص 54
(24) المصدر نفسه - ص 54
(25) المصدر نفسه - ص 56
(26) المصدر نفسه - ص 56
(27) المصدر نفسه - ص 57
(28) المصدر نفسه - ص 58
(29) المصدر نفسه - ص 58

- (30) المصدر نفسه - ص 60
 (31) المصدر نفسه - ص 61
 (32) المصدر نفسه - ص 62
 (33) المصدر نفسه - ص 62
 (34) المصدر نفسه - ص 63
 (35) المصدر نفسه - ص 64
 (36) المصدر نفسه - ص 64
 (37) المصدر نفسه - ص 65
 (38) المصدر نفسه - ص 68
 (39) المصدر نفسه - ص 70
 (40) المصدر نفسه - ص 70
 (41) المصدر نفسه - ص 71
 (42) المصدر نفسه - ص 73
 (43) المصدر نفسه - ص 74
 (44) المصدر نفسه - ص 74
 (45) المصدر نفسه - ص 74
 (46) المصدر نفسه - ص 75
 (47) المصدر نفسه - ص 77
 (48) المصدر نفسه - ص 79
 (49) المصدر نفسه - ص 82
 (50) المصدر نفسه - ص 83
 (51) المصدر نفسه - ص 84
 (52) المصدر نفسه - ص 87
 (53) المصدر نفسه - ص 91

المراجع:

- 1- أعمال شكسبير بالدرجبة
 - 2- أعمال تولستوي بالروسية والعربية.
 - 3- محاضرات في الآداب العالمية - د. فزاد المرحي - د. محمد مرشدة
 - 4- ولیم شکسپیر - سونہات ترجمہ، کمال ابو دیب،
 - 5- النقد - إمداد مبرک شورو وجورجی مایار وجورجی مانکفري
- ترجمة هيماء هشام، مراجعة د. نجدة العطار

إخفاق بودليير..

□ تأليف: مورييس بلاشو

□ ترجمة: عدنان محمود محمد

رسم سارتر لبودليير صورةً حادثةً في دراسته الطويلة التي كتبها كمقدمة لـ كتابات حميمة *Écrits intimes*. لقد ذكر بودليير ذات يوم فقال قاصداً إدغار آلان بو Edgar Alan Poe إنه تيسر كُتب على حبيبه الوشم التالي لا خطأ ويمكن أن يقول عن بودليير أيضاً إن القدر وحده إليه خرواً فريداً. ولكن سارتر يرى أنه استحقّ تلك التعاسة الدائمة؛ فمهد الوصي القصصي المذلّ، وعذاب علاقة لا تنتهي. والسأم من كونه متجاهداً حتى انهياره الأخير، فهو منه من صنع نفسه، كان يستدعيها. ويسعى إليها ولم يهدأ له بالٌ حتى وحدها.

برهان سارتر مؤثر جداً ومصحح جداً في محمله، صحيح أن بودليير عاش الحياة التي كان يستحقّها، حياة ناسية في ترفها، وامتنالية في لمزّذاتها، وكاذبة في صراحها التي ترفها، حياة مغشوشة ومفتنة؛ وكل هذه الأحكام نستدعي قليلاً من الحفظان. ولكن إذا ما قلناها، كما يحب علينا أن نعل، يجب أن نعل حكماً آخر أهمله سارتر ألا وهو أن بودليير استحقّ أيضاً أرهاق الشر *Les Fleurs du Mal*، وذلك لأنّ نضج مسؤول عن هذا الحفظ العظيم، أحد أكبر الحظوظ في القرن.

يمجدّ هذا الإخفاق، ويكمل المجزّأ خصياً خمسوناً لا تُصدق، ويستخلص الحقيقة الأكثر إشباعاً من خديعة جوهريّة

لماذا حكى بودليير شعراً عظيماً؟ وكيف نلقى للملحمة الشعرية، التي ربما صفات الأعظم، أن تتمايش مع هذا النقص في الملحمة وفيه الساعية

لا ريب في أن هذا أمر غريبه وتقصّ سارتر يؤكّد على هذه الغرابة، فما حياة بودليير، حكمه يبرهن على ذلك، إلا همة إخفاقه. ومع ذلك فإن هذه الحبيّة بحراً مطلقاً يجب أن يكثر بحراً عارصاً، بل متعمداً، ولا يُضاف إليه إحصاف. ولكنه يجد سببه ليكون في هذا الإحصاف بحراً

وسعى إلى حماية العالم الذي عمد في مواجهته إلى تثبيت نفسه في عزلة استقلال جامعي.

لمست أخلاق البشر الممدهة هي التي رانته. بل جهده في التحرر من هذه الأخلاق، ولكن بدلاً من أن ينته هذا الجهد منها، جعله متواطئ معها. بحيث أنه وهو يمتنع بأنه لا يشارك في هذه السادة المعجلة، يعمل ما يوسمه لبلوغه. ولأنه يشارك في الخزي دون أن يبال سكينته. إنفلاس بودوير هو إنفلاس رجلي يمتلك إلهام حريته. وهذه الحرية أزهنته لها فهو تهمس إذ يشعر بما يشبه نعمة رائحة من الإخفاقات التي ليست كذلك إلا في نظر عالم محدود فهو يستدعيها دائماً وهي أكثر عدداً، ويعسى إلهام لكسي يمازج نفسه بها ولكسي يتعداها في أن مع، ويتدنى فيها دون أن يبال شرف التنازل منها.

عدالة نابليون أدانت أرهار الشر، لكسي أرهار الشر تدب بودوير الذي تمجبه هذه العدالة والذي يقول مبادئها في صميمه، وأكثر من هذا، فهو يتصرف بطريقة من فكان يجب عليه أن لا يكتبها أبداً، وأنه على الأضطر. فكان يوسمه أن يتوصل إلى دعم حلفه وإلى أن يلهمها، في نصف تحول حيلته الكسولة. على أنها النفس الواسع الذي يتوج زوال خطوة هذه الحياة إلى إحقاق بودوير لا راف له. فهو يريد أن يعيش شعرياً، لكنه يتراجع ثم تنتج هذا القرار الذي قد يحرمه من سهوله الأديم ومن مصاعده الأخلاق الراسخة. إذ لقد قبل أيضاً أن يعيش خارج الشعر، أي أن يبيع. ولكن إذا استقبل أمل نجاح احتماسي، فإنه لا يستقبله إلا ليملك إمكانات تقوية لهيب نفسه مثلاً أعلى مجدداً وأكعيذاً، باسمه يقدّر عجره عن بلوغه ويشعر به.

وفي الحقيقة ومع هذا التمسك في التمسك المبدع الذي أوصل الشاعر، وذلك حيث مشهود أيضاً، إلى مثل هذه التمسك ومثل هذا الجبراً فمس بالمعروف أنه من أجل تفسير قلب بودوير. ليس نستدعي عبقريته، فكما لم يشأ سائر أن يمتنع حياته البائسة بقدرية ملياعه. ومن ألبذهي أيضاً أن التحير نفسه الذي يمتنع هذا الوجود التمسك يمتنع هذا الوجود الممتنع، وأن التمسك نفسه الذي يقوده إلى أن لا يكون حراً حقاً ولا متمدناً حفاً، يشوهد إلى القديم بإحدى أكبر حركات التحرير الشعرية التي لا ترقى، فكما لو أنه حيث يمتنع الإنسان، يمتنع الأدب، وحيث يخالف الوجود، يصبح الشعر مقدماً جسوراً.

لما لاحظ مبدعاً، ليس التمسك من هذه الأحكام أن تدخل بالحسب فيهما مستعداً باسمها ما تم خسارته وما لم يتم. مهملي المثل الأعلى الذي وصمه بودوير نفسه لنفسه، ليس بالنسبة إلى الحكمة الفرنسية la sagesse pharisaïque لمصره فقط. أخفق هذا الرجل الهامشي وصحفه بالتاكيد، هو لم يكن إلا صائماً في نظر السيد هيلم Villemam. وحتى في نظر سانت- بوف Sainte-Beuve نفسه، فكما في نظر السيد أنسيل M. Ancelet أو أنه ونصف مهوس ومجنوناً بلعدر بسبب حياته النحس. هو قوب عذاب رهيب في نهاية حياته ولكنه 'حصى' أحقاد عمى لأنه حصى 'م' نفسه. ولم تكن حياته تميم لأنها. عرهب إحقاقاً مصحفاً أمام الأكاديمية التي شكلت وصية على الشخصيات التي كان يستمرها والبؤس واللامبالاة والغفم، بل فكاتب تكشر تماسة لأنه رغب في المجد الأكاديمي. ومحب كبيراً من الدائع الرائعة لصانت بوف.

دأه ميسه مسالحة لميره وبهنية بالمسبة اليه (فصدد على مسبل المثل) وصور يحتلها ميرنمي في حصر الشر صغراً بتأجير وأص في العذاب الذي يتبهي به، معترف صمياً بسطوة ما يعذبه ملأحه تقسه الرجاء بحلاص ممكّن مع الرضى المتبهي بطرد هذا الحلاص.

بختصار، بودلير يتراجع أصام ما يسميه الهوية، وما يسميه سائر الوجود، ويبحث عن صمات عند حقيقة أو سلطة موضوعية أو أخلاقية أو اجتماعية أو دينية. عند ما يسميه ككل من بودلير وسائر الوجود l'être نقاش لا يفكر أحد إلا أن يبرّكه، لأنه هو نفسه وصفه في قصيدة شبيب بالطريقة الأكثر دقة تحليلات سارتر وهذه القصيدة هي الهواية le gouffre

لياسكال هاوية، تحركه معه

- للأستاذ ككل شيء هاوية - عمل ورغبة وحلم.

ككلام على شعر جسمي الذي يفت مستقيماً،

مرأى من الخوف شعر يمرز الريح.

في الأعلى، في الأسفل، في ككل مكان، العمق، الشاطئ

الصمت، الفضاء للفرح والأسر

على حق لياي الله باسمه العارف

برسم ككليساً مستند الأشكال بلا توقف

أخلف النوم كما يلف كتب كبير

عليه برص خاص يوثي لست أدري إلى أين

لا أرى إلا لانهية من التواحد كلها

هو حساس حزين لشعر الذي لا يقبل نصف احلاص وهو عمو حزين للعالم الذي لا يعرف له عداء الا تلك الذين يستعدونه صلياً وهكداً فربه يعطي الشعر حياة مشبوهة ونوح العالم وزح يبحث عن الإحراق من دحية الشعر هناك أحرق لأن هناك قبولاً ليقين لاشعري ومر دحية العالم، الإحراق يدعى يؤم وحط واحمضت

للشعر الشعري لبودلير أصله في نقصي، وأليس نقص حيال التهم التي يرفضها الشعر، بل في تراجع أمام الشعر، في نقص للشعر الأهم هذا غريباً؟ أوليس من الأغرب أيضاً أنه بالتحديد مع بودلير الذي تلطفت حيائه بكثيراً بثقة الوفاء للشعر، لا يكتفي الشعر بأن يترنخ في قصائد مكتوبة وعمل ممكّن في قضاء كتاب، بل كتجربة وحتى حركة حياة؟ في المجمل، ككل شيء يحدث كك ثو أن الشعر يحتاج إلى أن يلخص نفسه ويخسر نفسه، وكك ثو أنه ليس ثوباً وعميقاً إلا بسبب عيبه الخاص الذي يستويته فيداخله كالمراغ الذي يمتد ويقفه ونمسه باستمرار من أن يكون، وينشده من أن يكون، وبسبب هذا، لا يحقّقه، وهو إذ لا يحقّقه ذاته يجعله ممكّن ومستحيلاً في أن ممأ، فهو ممكّن لأنه لم يوجد بعد، وإذا تحقّق ابتلافاً مما يجعله يحرق وهو مستحيل لأنه حتى عاجز عن الخراب الحكمال الذي وحده قد يؤمن الواقع.

هذه المارقة يجب معانيتها عن ككشبه فيحسب رأي سارتر، لأن بودلير هو الإنسان الذي يملك إحساساً عميقاً بالصمة المنجية وعبر المسوعة، وعبر القابله للتصويغ، لوجوده وللوهو التي تمثل الوجود الحر. لم يقبل أن ينظر إلى هذه الحرية مواجهة، بل إنه يحدث تارة عند يقيمها في عالم منظم ومتراتب، ويجمدها تارة أخرى في

روحاني مستكونة دوماً بالأمور

والإحساس بفار من العدم

- أود لا أخرج أبداً من الأمداد ومن الكائنات!

إنما مورد هذا النص المعروف لنيبتي إلى أية درجة يثقل تجديد المصطلح الفلسفي للتقدم في الموقف الذي ينشده، وبالنسبة لا يُحسن خيالاته. نشترّف في هذه القمعية إلى معظم الحركات التي يمكن أن تُفهم حياة بودلير وكثابه انطلاقاً منها: شعور الهاوية، والوعي بأن الهاوية هي كل شيء، تماماً ككل شيء، الشكل شيء، هو هوية، وهذا الشكل شيء الذي يبحث عنه الشعر ولا يستطيع أن يركّده أو يجرده إلا في الهاوية. وعي بأن الوجود الذي جعلته الهاوية لا يطاق لمن يتوانى عن الانغماس، وبأنه سيهدم مخزج، الأول يؤدي إلى التأكيد الموضوعي للكائن، والآخر يُفسي إلى العدم ويدلّله كنه لا مبالاة المشكوك فيه، وانفصال المصدر، واشتغال الحواس كنهها بواسطة العجز والتمتع، وهي - وهو أكثر إنلاماً، تحاول الهاوية أن تجعله مرتباً بالتظاهر بأنه عمل الله الفلسفي، وهوم حلم سيون، وأخيراً إحساس لنسب نهاية العربة والأسرة

- للأسف! كل شيء هوية - عمل ورجية

والم،

كلام

أن يتمكن الكلام من أن يكون هوية هذا ما يستحق لبودلير المسبيل إلى الإبداع الشعري. فعابته مرارته مما كتبتة قصائد تستجيب لمشال جمالي أسيل، وكتابة قصص هيميرة وروايات وممخريات، كلما يناسب رجل أدبي حقيقي، ولنفس في داخل هذا البودلير نفسه، أشرّ لدا م وصل إلى المجد، مثل عوبيه Gautier يعيش أيضاً اختشاه أن كل شيء هوية، وأن كل

شيء هوية هنا أسس الكلام، الحركة التي يستطيع هذا الكلام أن يتخطى انطلاقاً منها فكيف يكون هذا ممكناً؟ أي معنى يمكن أن يتخذ هذا الضعف عند إنسان يشاطه الرئيس هو ر يضرب انفس لا يدعي أنه يضرب عبث على الرغم من تعبر عقله التوقل إلى إنتاج أعمال ندرة؟

نحن لا نقول إن هذا السؤال يجد في بودلير العقل الأفضل صمماً لإصاحه، لأن هذا العقل مرتبط ارتباطاً هائلاً بالجمال، وهائل القدرة على إيضاح الجمال بتمثله نظرياً أكثر مما هو بالنسبة إليه، إلى مشكلة كنه لا يستطيع أن تملك طريقته في وعي مبدع بمساعدة إجابات عمه، إنه لا يستطيع أن يكون موضوع اعتبارات تدبه إلا بصورة عبرة وسلطه في هذه المنظمة التي هي نفسها تدبه تسع نكر لجيد

لا ريب في أن بودلير لهذا امتلاك فكري سامية من الفن، ولكنّه أيضاً لهذا عذ معارسة الفن تشاطاً عادياً، يجري بحسب قواعد، ولا يعطي بالضرورة مجالاً لتفشات لا يمكن التغلب عليها غوتيه، رجل الأدب الكامل، والسيّد في مجلّثم والأنسوب، يبدو له الشاعر بمتبر وللمسب بعمه، لديه تشه بالبلاعة التي لا يرى فيها عوائق اعتدية بل قودع رغبة متسوقة مع الحرفه لشعره العميق من البدهي من علمي البلاغة والمروس ليمت صعب مخترع بطريقه نمكية، بل مجموعة من القواعد يطالب بها التنظيم، وحتى الضكائي الروحي، ولم يمنع علم المروس والبلاغة قنّ الأسله من الحثوث بطريقه مغيرة بل بالعكس، ولعلم، إتهام ساعدا على ولادة الأمالة، أمر أكثر صمّة، (صالون 1859) ضمن هذا الامس بالبلاغة،

لقد عبّر بودلير عن ذلك بالطريقة الأكثر وضوحاً من الفن الصرّف بحسب مفهوم الحديث؟ إنه خلقٌ شعريٌّ موحٍ يحتوي الذات وللوضوح على أن ممّا، والعالم الخارجي للفنان والفن نفسه. وعندما ينتقد المذهب الطبيعي la naturalisme فإنما ينتقد لأن هذه النظرية تدعي تقليص الفن إلى كتابة فعل طبيعي (أي قدر الشعر قدرٌ كبير). فهو يناقض باستمرار الفعل تحت مظلة ألا يعود موجوداً (بيير دوبون Pierre Dupont في كتابه الفن الرومانسي (l'Art romantique)). ولكن بصورة خاصة لأن النظرية تعتقد أنها بلغت الطبيعة، على حين أن الطبيعة لا تبلغ حد إلا إذا ما بلغت في خلقها، إلا إذا عرفت الطبيعة كلها

بودلير يعلم، ككامل من الحضارة شعر معنى لديهم، أن الشعر تجربة تميشها الحياة، واللغة تجربة تترج إلى توليد المعنى من الأشياء كلها ممّا، بحيث أنها انطلاقاً من هذا المعنى، يجد كل شيء نفسه متفجراً، ويظهر ككلمة هو، على واقعه الحساس وعلى واقع المجموع وقد كتب عن دولاكروا Delacroix بشول إنغار بو Edgar Poe، لم أعد أعلم أين، أن شهجة الأفيون بالنسبة إلى المعاني هي البسّ الطبيعية بأفكارها فائدة خلقة تعطي كل شيء معنى أعرق وأكثّر بطوّع وأكثّر لاستبدالاً الشعر والمعنوي بريدان تحقيق وهم الأفيون هذا، وكل كلمة تشهد على ذلك، إلى الطبيعة بأفكارها هي التي تحوكت، وبسبب هذا، هي تغني، وتهمك ليس لكوتها الطبيعية، بل لأنها الطبيعة المتجاوزة، والمحققة في تجاوزها، الطبيعة الحارقة la surnature، ومع ذلك، هذه المائدة ليست حركة في الفراغ، عربية عن الواقع، إنها تخيلنا، بعكس ذلك، إلى

تعريف مازتر إلى الحاجة إلى سيطرة متفكرة على العقل، وهذه الحاجة نفسها هي التي دفعت حميد السيد أوبيك Aspick إلى تعني الميث ككامل أبدي تحت رعاية أيولا أنواع حوله. ولكن لنرى أيضاً

عن بودلير الشعري معروفٌ جيداً، إنه يستند إلى فكرة معينة من الخيال، الخيال البيوديري قدرة معقدة جداً، ومعصمة بصورة جوهرية لتجاوز ما هو موجود، وتبدي حركته لأنها، وعلى الوقت نفسه، قادرة على العودة نحو واقع منظم. هو واقع اللغة التي يمثل ويحمّد فيها هذه الحركة، وبحسب هادات عصره، يتكلم بودلير، بحسب هادات عصره، عن الخيال كما يتكلم عن منقّة la faculté. ولكن هذا التعبير لا يعني أن الإنسان يجد فيه وسيلة منقّية من قبل بصفته أن يحركها عندما يتخيّل الإنسان، يكون بأفكاره خيالاً، عندما يتخيّل هو ليس حتى خيالاً، بل هو على طريق الخيال، هو جهد وتوتر لغوي يتجلى.

الخيال، على شئى اشتغاله، بالنسبة إلى بودلير توازن في قدرتي توازن أبدي، هو حركة بلا نهاية من التجاور، إنه دائماً ما وراء ما يشير إليه، هو أحلام بقلة لا تستريح، وفصلاً عن ذلك، إذا أراد الخيال دائماً شيئاً ما، وإذا لا شيء مما هو طبيعة لا يستطيع أن يصفه، فهذا يعني أنه يسمى إلى بلوغ الطبيعة على كتابتها حيث يلتقي العالم الغريب من الفن والمقدس الذي يرى العالم ويرى نفسه غير العالم، ويحوّل بوساطة فعل مسحري أن يظهر، بدءاً من نفسه ومن فقه، بوساطة الخيال، الكتيّة التي لا يمكن نبورها من المكون الذي يحتويه

الخروج من الأعداد ومن التكافؤات ويتبع حبه للأصغر العمة والمسائل الجمالية يجب وهذا شروع يمتد اليهم نعمة بالتصغير في البنية، ويجعلها قابلة للتحمل يجعلها موضوع المسألة. ربما طغنت الصورة بالنمسية إلى بودليير نظرية تصويرية، ولطفا هو في البداية، والملاحظة قبي للفرق حقيقة بداية الصور بالنمسية إليه هي هواء الكبير والوجود والأولي، وهو بلا حقا، ويرى ككسوى لأنها تمثل له الطريق التي يمكن سلوكها إلى غاية لا يمكن بلوغها

كلمة يقول بودليير عن دولا فورا: "إنه اللانهاية في المنتهى" إلى لا يكفي الجهد للتفاهل الذي يدفع فيه ذلك الراس الحاد الذي هو اللانهاية، فامداً أعلى نقطة تناقض، يجب، مع هذه الحركة غير المجردة دنت، والتي تستمد كل نهاية وكل راحة تحقيق هدف منه ومجرر وكفعل، نحن نعلم أن هدم الانظام بالنسبة إلى بودليير هو الجزء الرئيس من الجمال، ولكننا نعلم أيضاً أن الجمال لا يمكنه أن يستغنى عن شكل منتظم بانسجام الجمال هو غير المنتظر l'inattendu وهو انتظار الإيقاع شيء ما غامض، ما لا نستطيع القبض عليه، شيء ما عذب ومضروب من نفسه - وما يوجد من أمر اضطررنا، التوافق الصحيح لمشروع متجبر بقوا (أعظم شرمهم للذات، أن ينجر إتميزاً مسجماً ما شرع في التمدد به) والتدبير بأن بودليير قد جعل من البرودة، ومن حلم قبحر، المثل الأعلى الذي اقترح عبادته، ليس تدبيراً إلا بأحد مصطلحات مطلق الأعداد الذي به، حكم يقول بنمسية الحديث عن بو، يتم الإبداع برودة، وتكس في الهوى، الهوى غير المحدود، وتكس ضمن الحدود الأكثر صلاية، يتوسع حوس

كل شيء يبدو مبعداً في ضوء الحركة التي تتجوز، وبدلاً من أن تقع في موضوع جال، منهد تترسخ حكم هي، مع المعنى الاستبدادي despotique - المبد، قبل سائر - للأشياء لقائمة بدائهم ولا تتمير

تلك هي دلالة كلمة الطبيعة الحارقة على sumaturalisme التي استولى عليها بودليير والتي صرّرها مصادفة الطبيعة الحارقة لا تشير إلى منطقة تقع فوق الواقع، ولا إلى عالم حقيقي، مختلف عن العالم الذي يعيش فيه البشر، بل تشير إلى الواقع بأفعله، العالم بأفعله، أي إمكانية الأشياء كلها في أن تكون حاضرة كلها بعضها مع بعض، وكل شيء ضمن وجوده الكلي، إمكانية تفسر هذه الأشياء لأفعله. كلما هي، حضور هو الخيال نفسه

نحن نعلم في دور حمل بودليير نظرية التقابلات Théorie des correspondances والتماثل الكلي l'analogie universelle. وليس نصيب الوقت في إثبات كيفية دخول دور كهدا، بصورة بديهية تماماً، في فكرة الخيال هذه، إذا كان التشابه والاستمرارية هي المصادر الجوهرية للكشف الذي يتجلى، هنالك لأنه يجد في الاستمرارية والصور في ن واحد هذه الحركة في التجاور التي تحملها إلى شيء آخر (بالنسبة إلى هؤلاء المميزين - الماديين والأفعال - الصورة يمثل شيء حر سموت بروكسويل) ولكن أيضاً المعنى الصحيح لكل أداة كلما تحمل إليها تجربة الشكل لا ريب في أن بودليير وجد إغراء قوياً في أن يتعرف في نظرية التقابلات هذه إلى مفتاح للعالم وفي التماثل الكلي إلى علامة ذات نظم علوي، شامعة بشكل تأكيد، ولطفا مسيحية وبهائية، وهذا الإغراء يأتي حاجته إلى عدم

كحل ما يجب في شخصية النعم بحيث به يصبح من الطبيعي لبودلير أن يمتدح شعر إدغار آلان بو بهذه المبررات أنه شيء عميق ولا مع صلاحيات عامين وتفضل صلاحيات يستل.

من المؤكد أن الكلام حلوة، ولكن قد يحدث أن الهوية تحتاج إلى العدد لكي تتكلم بسهولة راحة كلامية، ولتكتب مزجعة قليلاً لهذا السبب ولكن هل أزعجت بودلير؟ يمكن أن نفكر مع صلاتر أن هذه الطريقة في الشعر بلا حلل للهوية بالاستناد إلى صلاحيات حواشي سبب عدم و به إد رطبه حيرة بهذه الطريقة المتب ب إداع الشعري هكذا بالصبغ لأن الأدب الشعري ليس شيء إلا الألبس كثر شعر يحمل سوء البه la mauvaise foi في ثمنه. وهو لا يستطيع إزائه أن يفعل شيئاً، ولكنه يستطيع منه أن يفعل كل شيء، حتى إقتاد حسن فية، وأن يتوه، ومع ذلك ينجح.

ولكن يجب النظر أيضاً ضمن أية شروط.

الشعر وسيلة ليضع الإنسان نفسه في حالة الخطر ولكن دون أن يتعرض للخطر. هو طريقة للالتصاع، لتدمير الذات تخلي المكس بمرر لأكثر تأكيد للنفس تأكيداً ومن الصحيح التفكير بذلك لأن هذا النقد مطلوب من الأدب نفسه، وفي الحقيقة هذا الأدب ليس له معنى ولا قيمة إلا كقوة يعيشه الكاتب، في الحديقة التي يجد نفسه متواظف فيها ولكن عندما يبدأ بالتفكير على التمس الشاعر، تأخذ أيضاً حق إيف هذه الحركة، وتستطيع في إحدى نقاطها من أجل وضعه إلى خاصية الالتباس هي الهروب من الإيقاع ومن الوصف ما دامت البنية السمية به، فهنا نعلم نهج النية العنصر هي الأجود من أن نقبل أياداً، من لعبة الحديقة عبر

الجنسية الأعظم بوساطة عشاء الشعر والتضيق والتفقد والمعرفة لكي يظهر الحيات يجب النفاذ بين هاتين العلامتين التمييزيتين التي تسببان أصعب المفاهيم - التدلية بحب الهوى. والتصميم الباردة على البحث عن وسائل للتمييز عن الهوى بالطريقة الأكثر قابلية للرواية.

إذا تركت الشعر التناقضات التي يمتدحها تظهر بوضوح، فهي تجربة استعانت لا يمكن أن تتم، وسيكون العذاب الشعري بلا قيمة إنما بوساطة القوموس يصبح الشعر إداعاً وعندما لا يعود يشهد فيه إلا التمرق والأهواء المتناقضة. في هذه الحالة، لحظة الصبغة الأكبر، فكيف يمكن أيضاً المهولة التي فصالح بين كل شيء، وهكذا، حين منتهي la fin بودلير، الذي هو أولاً مبدأ التناقض مع اللانهائي l'infini. العمل المشرق الذي بوساطته يجب أن يتجاوز العلم نفسه، وأن يتحول، لكي يصبح واقعياً طبعاً دون أن يفقد شيئاً من قوته، يصبح يشق الكلام المكتوب، والقواعد التي تتيه، ومعادة أمر قوي، مقبول تقليدي.

ومع ذلك فإن حركة التوتر غير المحدود نحو كتابة غير مكتملة دائماً تبعو كجهد تراجمي. ثم يبدو أيضاً واحدة الإلهام ونعمة النوم. واللا نهائي في منتهي هذا بكل تأكيد شيء ما سهل. ولكن الإبقاء على هاتين الحركتين معاً، وتركيبهما وتحيتهما أحدهما بوساطة الآخر، إذا ما امتدح ذلك جهداً كبيراً، هي العمل الذي يجد فيه ثوار الأضواء، ويرى في المهية أن غير المسطر بدلاً من أن يعرض مع سطر الأبداع. ما هو غير محسوس إلا في هذا الانتظار، أن يتقدم العاصم مع الكلام الأكثر دقة، كقوموس العلم، لكي يُعبر عنه، يجد

المسؤولية التي تبرهن في الالتزام والتمرس لمضامير
لحنينيه.

سمن هذا المعنى به بودلير السيه التي
حسبه سترتر جيداً هي بعد حلاقه العلب
كشاعره. هذه الأخلاق التي تعود إلى التفتك
والمعائلة السطحية للتألق الأسلوبى dandyisme.
وهذه المعائلة الجديدة، لا ريب في أنه يبعث
عن معرج من الاستعالة الشعرية، ولكن في
لوقت نفسه، يستخدمه، لهشي بتلك للمعائلة
الأخرى، الكفاية جيداً، ألا وهي الكلام.
المفردة لا تلقى كثيراً من العناية في ترجمته، ولا
أحد مثله حكم على المدى الضيق لهذه العيادة
حيث كان يلتقي مع كثير من معاصره لأنهم
قدروها تقديرًا وإعجابًا، وهو الذي جعل مفهوم
عليقة، لم يحسب إلا الطليقة التي يتكون فيها
وحيداً ويقول: إن ما هو هذا البوى الذي أصبح
مذهباً والذي جعل للرهبان مصيرون، وم هذه
الموسمة غير المكتوبة التي شكلت منه متعلبه
إلى هذا الحد في كل شيء الحاجة الحارة
إلى صعب؛ مسألة محتورة سمن الحدود
الحارجه للأعراف (رسم الحبة التحديث) في
هذا الحظف يبين أنه اعتمد اعتماداً واقع على
ملرمقة كقده ليركتك حرية، وقد تكن بلا وهم
حول صراحة هذه اللية الصانيرة للتمرد.

تكن لتديت الحبة في نظر بودلير همة
امتعاني، بسطة في صفاته، ولكنه أصمى في
تأثيراته، وهناك جوهرياً بصورة خاصة لأنه
خدمه، بصورة غير مباشرة، وحتى من حيث لا
يبدري، في الإحصاء بقيمة العمل التألق
الأسلوبى، كوسيلة للتحرر. هو أفتقر الوسائل.
ولكنه لم يكن غافلاً عن ذلك، وعن حياته
الحرة، لم يكن أكثر عملة محس تعلم أنه

لعل احتسار التقليد الصي في مظهر وفي
السلوك يريد أن يبع تحديثاً وأن تضع ظلمة
معصمه لتصف هذه النوع من التقليد لم
ملاحظوا عليه شيئاً له بعد يشيه البرجوازي
المتكمل إلا الصردا الفبقرية للرفقة؟ (بعض
الكريكاتوريين الأجانب) في اللامسلوك
والتكامل والعباءة الموصوية التي تكن بعيشه
(و التي تكن بعقد به بعيشه) لم تصف عن
الإقتل عليه، كون أن يقدوته مثلاً أعلى جمالي أو
أخلاقي مثيراً للإعجاب هل هذا يسبب امتعائته
السرية؟ ربما ولكن لقد حدث ما يلي بالضبط،
هذا الوجود الذي يشاه، انتمس فيه أفتقر
فاهتر وتلك الحبة ذات الرسم المعتود والعص
للعرب، والتدوية بالنسبة إلى شماغه الأدبي،
ككلمة أضفته، ككلمة سمجته ووجدته مطوابع
ولشهرته بدوئ النهاية التي يخشى الضبط فيها.

ليس لأن هذه الحبة تصدم محرري مجله
سببها Strevie بواجبها المعشيرة لمعومه
تتمسه تشغل متعب ريب بل لأهت تجعل
عمره الأبدع الأدبي صعب ذاتم بالسمه إليه،
عراء لأنه يسمه تدم. ولأن بودلير يصفه فوق
تقل شيء فيه يكرمه في محملات الحطرة
بالسمه للالتباس الشعري يصفه ويحب أن
تلاحظ أن صعب العقم الذي يربطه اسم بودلير
يلتثل الأعلى للفي. فبين مثال بودلير هو الذي
يعرضه بعد وفاته ولكن هو يصفه لا يحمده
شيئاً، ما دام المبدعون الكبار التحسينيون من
أمثال بلزاك Balzac ودولاكسرا Delacroix
وعوثيه Gautier لم يكن حلمه أن يكسب
بصفة بيت جلد، بل أن يكتب عملاً بالغة
التوع فيه كثير من الروايات والمسرحيات،
أعمال واسعة لرحل أدبي. ومن هنا نجد كثيراً من

يقول الشاعر مازحاً: وماذا إذا جُدعتُ أنا نفسي
بهذه الأبدية الرقيقة التي تيسر مسوًى نسبي
الرمي؟ نعم، ولكن الشطر الشعري يريد ذلك
ما لي بيذا الإعجاب حتى تُطلق العنبرة تداية
القطرة، والشعر نفسه هو الذي يطلق هذه
الضربة الثقيلة والرهيبية، والتي تبين ماهية الحلم
الخداع والعدم

لن نتبع جميع الأشكال التي يتخفيها هذا
القبس عند بودلير إذ يلزم لذلك دراسة طويلة
جداً. بل نحن نريد ببساطة أن نبين أن الاعتراض،
إذا كان يذهب بعدم من حيلة إلى حيلة، ومن
تسوية إلى تسوية، لأنه لا يترشف أبداً، فإنه لا
يسمح لنا أبداً بتجنب هذه التسويات ولا هذه
الجميل - مفعلاً من ذلك، فإن هذه العرص،
بدلاً من أن تكون طريقة حاذقة لا تحويل فقدان
التوازن إلى مصراع توازن، فإنه تحصره لسقوط
بعمق خلوصه دون أن يتشع به.

من الصعب أن تنسى المصائب الذي يصح
جرماً كبيراً من القيمة الشعرية في العمل، هو
أيضاً المصائب. ولأنه لا يتضح من العمل،
يكشف شكلاً من النشاط، أعمق من العمل،
ومن هنا يصدر عمله جزئياً ويشهد عليه. لقد
اعتدنا أن لا نرى فيه إلا منظر المنتهي الذي يحد
حداً غريباً من دور الإلهام. ومع ذلك فإن بودلير هو
الذي يعلو "إلى الفن، لغة أمر غير ملاحظ، ألا
وهو أن الجرم المتوكل لإرادة الإنسان المصغر
يكتسب مما ينتقد "بودلير أيضاً هو من يوصي
بالكتابة بلا دم، ودون شطب وهو أول من سعى
إلى الألفية "أنا لست من مؤيدي الشطب، فهو
يربك مرة المصكر "إذا كان لتتبع وأصبح جداً
ن يكون مسروياً، فذلك لكسي تكون لغة
الحلم مترجمة بشكل وضوح، ولكني تكون

المشروع يجرم خلفه، ولا يحققه، وقد أخذت
تسكته شيئاً شيئاً كصوت أسال ما ضمه
لهادئة، تسكته علامة على الصيق الذي لم يعد
يهرب منه

لو أنه لم يُحب إلا أحلام القطرة، ولو أنه
امن من الهداية، مدرجاً أن الضلال هوية، وأن
لمست أقرب إلى الصيق من أجمل التصانيد،
فكان سينسحب من جديهم من الموضوع بفضله
وعجزه، ولكنه بكل دقة - وريب بمعمل مصمه
لممثل لا يستطيع أن يستمر عن المنتهي،
ويظل لتطلب الشعري دائم، نالسي إليه، يطلّب
كلام منطيق ومنظم ومشغول ومتكرر فيه،
وذكي قدر الإمكان، ولا يتكهن الحلم النقي
أبداً أن يحجب عن عينه العيب الذي يجعله
ممعكاً ولا الخديعة التي يمتدحها

لنذكر المعرفة المضاعفة: هي غرفة تشبه
حلم قطرة، غرفة روحية بصورة خفية. وهذا
لمعرفة هي الشاء الشعري المسجر، على الجدول،
لا توجد أية بشاعة فيه، وفيه يتعلق بالحلم النقي
وبالانطباع غير المحلل، الفن المحدد، الفن
الإلهامي كغير هذا، ككل شيء له الموضوع
لكنه لا لتسجد وفلمته اللدنية. نعم، هذا هو
المطلق. الانكفاء الشعري ضالز من توقف،
والأبدية تسود ولكن فجأة، يُشرع الباب "ضربة
رهيبية، ثقيلة، دوت، وكما لا الأحلام
لجوهية، بدأ لي أن اتقن ضربة ضاس في
معدتي "عدم ظهرت المعرفة الروحية ككما هي،
زوية، وعمل فيهما، ضيقاً، حيث الأبدية لم تعد
مسوًى الزمن الذي يؤكّد. أنا الحياة، الحياة التي
لا تُساق ولا ترحم. عش إلى معلوماً إلى الحلم
النقي ليس إلا القدرة ووجهه الآخر هو المادية
الحاضرة دائماً والتي لا يحميها إلا الوهم لا يهم،

فهذه هي المسألة الوحيدة، يجب استخلاص السمة الأدبية من هذه الوصية المتكبر بها من أجل تأثير الكلمات يجب عليك أن تتذكر بلا توقف. مم؟ من الحمر. من الشعر. من العصية. تكلم يطيب لك. ولكن قد يحصل أن هذا المتكبر المشرح بغير سيرة على أنه غاية أممي من الشعر (بهيمة سيرة لأنه في نهاية الأمر، مع جملة استكروا، لا يفعل شيئاً سوى قصيدة) وقد يحصل أن هذه اللامبالاة في المتكبر، إذ نأخذ إلى الكلمة، تجعل المتكبر أكثر متكبراً. توقفاً، ذلك الذي يؤدي إلى أعمال ذكينة. في هذه اللحظة يمكن أن يظهر روال الحشود كعقبة أرادته سراً، أرادته وهو يأمل التعلّص منه في الوقت المناسب؛ ولكن ما إن يسيبه، ويدنو منه ويصبح ككل يوم أكثر تهديداً، يكون له أيضاً هذه النتيجة المصاعبة الواسعة إعادة تفهم شعر الكلام، مولفاته لم تعد جالياً إلا هذلاً سرمدياً؛ والحمد من قيمة شعر الصمت، شعر الوجود يذهب سدى، وسيكون من السهل عليه جداً الاهتمام به، لذا فهي سوايخ fusées وقلي عرياً *Mon cœur mis à nu* اللتين يرى فيهما مارتون اجترأوا للأفكار دون الإتيان بجديد ودون عمق، تتحدان أهمية لا تُصنّف وتتمجسان بالنسبة إلى شعر المستقل، إشارة مأساوية كثير من العيون سوف ترمى النظر إليهما فصاد، كتب فيهما؟ في الأخلاق. كتب في التجميد، لطالب انتهي الإحساس بالهوية، ليس هاوية التوم فحسب، بل هوية الفعل والرعية والدطري والأسف والدم والجمال والعدد إلخ. لقد عالجت هستيريته بعمق ورعب، ما أزال أشعر بدوار، واليوم 23 كانون الثاني 1862، تقيت إنذاراً غريباً، شعرتُ بريح حاد الحصف يمرّ بدعني.

سيرة جداً، وذلك لنلا جميع شيء من مفهوم غير المادي الذي يواظب التمسق ويكفل تصيد صلف ترسح سحره العمل هبه. تتدفع الدعوات إلى العمل من أجل لقاء الألف. تكلم اردنا عملك، تكلم عملنا بصورة أفضل، وتكلم أردنا العمل أكثر... عمل مدة أيام بلا توقف. ولكن تكونه أمام العمل مكانه أمام هاوية جديدة، يجب عليه أن يعود إلى عبارته أنا أفرط في المتكبر أو الشروع في الكتابة حالاً للتي بوساطتهما يسمى إلى التماس مع حياته المباشرة ومع المظاهرات الضامة بهذه الحياة (على سبيل المثال، انظر رسالته إلى أسليمو Assolmeu، حيث يشل أحد أحلامه نقلاً والياً، أحد أكثر الأحلام مروية التي عشت قبل الرسالة).

وبفضل هذا التوكّد الذي يحمله إلى حلول غير قابلة للممارسة وخاصة على حد سواء، وإلى عمل روتيني، وإلى صليبة مطلقة، يصل إلى حركات يسه دلائله الشعرية صغيرة جداً أنه يتكشف الدواعي العدمية وشجوه التي تقل إلى العمل أثرع من الفعل "إن نوعاً من الطاقة ينجس من الملل ومن أحلام اليقظة" ويقول أيضاً إن الإنسان سائر، بوساطة هذه الطاقة، على لتحرير على ملامحة القدر والإحساس بهايه الحية بمعانيتها والتلبس بها - تجربة بمعنى الأعمق للكلمة، وبسبب السمة غير المنهجية لهذه التجربة بل العفوية، لدى إنسان قليل الجدارة بالعموية، ربما كان له قيمة أكثر من شجارب اميراب رامبو Rimboud كفاها والزجاج المسيحي تمل عن مدحفات من القبو

عند كتب بودلير يجب على الإنسان أن يكون مستكراً دائماً، ككل شيء يحكمنا هنا

مكتسبين نهائي، تُحد موجة إلى اسم الشر، ما
يعد الموت، وتلغير المهل للمرة الأخيرة
أمر مدعش، هبؤلير لم يؤم يوم بالعدم.
ولديه الشعور العميق جداً بأن فكرة الحياة لا
يمكث ان يولسي بالموت، وأنه لن يلاقي فراغ
يهفكه، وان هذا الفكره للوجود الذي هو الوجود
له دلاية رئيسة شعور لا ينفك المرء عن الوجود،
ولا يخرج من الوجود، وهو يوجد وما يزال
موجوداً، وتجلّي تلك بمساعدة هذا الفكره ماذا
علمه اليفضل العظيمي الحارث؟

هل تريد (قرواً قاصياً جداً

مرحياً وشماراً واضعاً)

تبهان أن في الحفرة نفسها

النوم للوجود غير موكفد

وان العلم خائن لنا

وان كل شيء، حتى الموت، يفتذب علينا

وانه، سرمدياً

للأسف اريما يلزمننا

في بلد ما خير معروف

خشن الأرض الشفنة

ودبح مرفقة كتيلة

تحت قفناً لادسية والاحاطة؟

ومادا يكتشف في الظلمت؟ الظلمت؟
الفراغ؟ الصواد؟ لا، بل للمسي التوثد سرمدياً من
كائن مختبر، ككائن يعيد إليه الاختفاء المعنى
والوجود

سوف يلاحظ ان بودلير لم يعد يتكلم هم
عن التكلام بوصفه هوائية، يسهل متسوي، في
المسعة التي يصيبح فيها التكلام بالسمية إليه
هذا الفراغ الذي تعرفه إليه فيه في البداية،
وحيث يعيش ككودار، فيه يتوه في القباب الذي
يظهره، في تلك اللحظة يتجنب التوسيه به كظم
لو أنه ضمن يريد أن يحتفك لنفسه بهذا اللجأ،
وكما لو أن التسمية، بداخله، ولأنها أصبحت
مستحيلة، ككائن تتطوّر وتتطلب أن تصبح
انطلاقاً من الاستعانة التي حشرها فيها، لأنه
يجب الإيضاح، الحماقة l'imbécillité، هذا
الشر الأسوأ من الشر لا يقدم لبودلير للمصطلح
حيث يطلب له، ويحق له، بعد ككل هذا السأم،
أن يجد الراحة، ليس أكثر من أن تتبدى له،
الآن وفي هذا دانية جداً، ونشأ إلى تحت
تصرفه، مثل التقمص الأعلى للذكاء الشعري،
لمرات طويلة من حياته، ككل الموت والانتحر
والعدم إخوانه، إخوان غائباً ما ينقصه الجذبة
بلاعيه، بحيث أنه يحق لنا أن نرى فيه طريقة
حرة لمشيح سرمداً اشمزازة من الحياة يريد أن
يكتسب لحوّل جانن Jean Paul، الإنسان
المسعود ماذا لم تروا ذلك الرغبة قسماً في أن
تمضي، لا شيء إلا من أجل تهديل للشهد الذي
أصعب جذبة جداً لأشككو من لا يحب الموت،
يجب أن يشككو، هو أيضاً، لعدم احتفاظه
بالصمت على وشية لا يشبهه أبداً، ولا تؤدي إلا
إلى رسالة 30 حزيران 1845، وإلى هذا
الاعتراف المريب أقبل نفسي لاعتقادي بأنني
خالد، وأني أمل "اعتراف غريب هذا يأمل وما
مضى هذا الحلود الذي يدعو إلى الموت من
المؤخذ أن لا شيء يشبه حلود إيمه الديني
القديم ولا شيء يصب بمكر ر يبدو

بصورة خاصة، ويجهلها لترتجف حتى
ركتبها
أنها هدأ، للأسف عليها أن تعيش المزهد
غداً، وبعد غد وإلى الأبد - مقلداً

كيف ستجهني، أيها الليل الخالي من هذه
النجوم
التي تتكلم نورها لغة مروهة
لأنني أبحث عن القراغ والسواد والبراء

**لكن الظلمات هي نفسها لوحات
يمش فيها، ملهتين من عيني بالآلاف،
أشخاص مضطربون عن النظرات الماكوفة**

ومعكدا في الص والعمل الصبي (الذي يمثله
تمثلٌ صديستوف في هذه الأبيات) يؤخذ أن
خلف الأمل بالبقاء هناك اليأس بالوجود المستمر،
في انحلال كل شغل وكدل وجود، والذي
يستمر، لكونه ما يزال شغلا ووجوداً، فإنه
يواسل، إلى ما بعد كل حياة، المموس
والخدمة اللذين سببا حياته

إن هذه التجربة هي التي جعلت كلمة
تطرح حقيقة، وبها وصف بودلير قصائده،
وهي التي وهبت همتها طرفة لمسورة ليهوب،
الغدي بسورة، عام لأنه، أكثر من أن تستطيع
فعله حضرة الحرية التي منها يمكن على الأقل
استخلاص للهدأ للعطش لسلم جديد من القيم،
فبه - كرمته في تدرج بلا نهاية ولم تدع له حتى
الأمل براحه في الموت والعدم يوسد لهوبه
حضر الوجود كعصف له في الوجود ما هو حسب
للموت وما بعد هدبته الحدمه وبها لا حساسية
العدم شبه حضرة و ملا مريف إن قصيدة مل
التي كتبها في 25 كانون الثاني 1845، ترد
على هذا الشعور بأن الإنسان لا يخرج من الوجود
ينلوت، بيد أن أمل ترد أيضاً على حركة
التهرب والهروب التي تجت فيها ذوب الخلود
ويوسافة هذه الدعوة أصبحت كترهية
الانحلال الأبدي في الوجود الأمل الأبدي
بالوجود وما بعد الحياة الذي هو حياة الكون
في الآخرة

إذ لا مجال للاعتماد على العدم من أجل
لانتهاء، لأن الإنسان عذيق يلج إلى الوجود - يلج
إلى موضوعه، خاصية جوهرية هي أن الإنسان لا
ينتهي منه وبدلاً من أن تصف فكرة "الكائن"
من أجل الموت L'être-pour-la mort عند
هايدغر Heidegger الإمكانية الحقيقية، فإنه
لا تمثل في نظر بودلير سوى خديعة إضافية. لهذا
نجد الموت أمامه، بل الوجود الذي، مهما تقنعت
بهدأ، يبقى دائماً أسامي، ومهما انفرست إلى
الأسفل، فهو أسفل مني، ومهما وطعت نفسي
توأمداً لأواقياً (على سبيل المثال في التنج)، فإنه
يعني هذا اللاواقع بعباب الواقع الذي هو الوجود
بصم

**ولكن لماذا تبكي؟ وهي الجمال الكامل
الذي يهضج عند قدميها الجنس البشري
المهزوم**

أي ألم خلص ينشج جوف البطة؟

**- هي تبكي، بلا معنى، لأنها عاشت
ولأنها تعيش ولكن ما تمتع**

حياته تمسها، يملأه المصيبة والألم عبر
إفراحت مغبنة أو رمزية، بل لأنه قيل أن يعمس
فيها إلى العمق، سواء أن هذا لم يكن إلا ليوم
وسواء أن هذا لم يقف إلى يومئذ حركة.

مكثدا قزرب له الحقيقة الشعرية
بودلير، ومكثدا في الأشهر الأخيرة مع الكلمات
التي تدعوه، وهكذا هذا المأزق بأن آلاف المراسم
الجهول، للمصابين بالمرض تمسه، يقاسمونه
دون أن يؤثر في الأدب، يبدو أنه النهاية البطولية
للاعتراض، حيث تتعد في خلال بصع تحفلات،
كل شيء هائلة؛ الضلال والتمسك المؤكدا
والهائلة والجميلة التي حملتها؛ الضحية نهائية من
اجلها الشعر الذي لا يعرف عموماً شيئاً مضطراً
إلى الضيق لكي يحقق ولكي يهضم الشعر
للقول إلى الأبد، والمراد حكايته إلى الأبد

وعند ذلك حدث الأعراب؛ ذلك أن الأعمال
للكثيرة وهي في ماضي من هذه المأساة، والتي لا
تشارك في خلوصها ولا في حداثتها، والتي هي
مدمنة في صحتها أو تأخدها الشككي، حفل
مع كتبه، وما حلم بأن يكتبه، وقصر عن
كتبته، وهكذا ما فعله، اعتزابه على العالم
وتمرده كخجول، وأهدافه الأكاديمية
الحريصة، حفل هذا تحول في مأساة اللحظة
الأخيرة وتلبي من معنى قدر منجز، لأن
الاعتراض على النهاية لم يورده، هل هذا عدل؟
ليس هذا هو السؤال الآن. وبودلير ميت في مجد
المراد الأخير، أصغر أورفا، وأصغر أحداث
حبه سميت بنور جديد غيرها، وتعلم كل
شخص أن يقرأ قراءة عكسية، وعلى أن يقرأ
وعزها خلف الصمت الذي مدده عليها المنحاز
النهائي.

بودلير لم يقتل نفسه يوم أمل في الموت ورأى
أن الموت يقتدي، وأن المموت حائل لقد بدا من
الحكمة، دون أن يتعرف أكثر في هذا الدنو إلى
التصديق اللامتناهي على المنتهي، ولا إلى وسيلة
مؤسسية لتغلب على الموهلات للقول الواعدة
وسرعان ما فقد استخدام الكلمات، إلى روال
حلوله ككامل، فماداً حصل؟ يمكننا تماماً أن
نؤكد مع سائر أن بودلير استحق هذه النهاية،
والاستحقاق يعني بوصف تام أنها ليست أصلاً
للاستحقاق، ما يجيب على وجهة نظر بودلير
نفسه، حكم على وجهة نظر السيد فيلسوف الذي
يرى أن مشهد رجل صامت ومهدم على سرير
مشلل لا يمكن أن يبدو مشهداً رائعاً ولكن
يجب الاعتراف إذا كانت هذه النهاية تهتم بودلير
بتحريض كارتنة هو مسؤول عنها، فتهت تبرئة
من أنه لعب دون أن يفكر، ومن أنه سقط دون
سقوط، ومن أنه أحب المصيبة دون أن يتألم منها
حول هذه الخطة على الأقل تكتم الخديعة أن
لغزى إليه، والإيهام انتهى إلى حقيقة، وأصبح
الدمار الرمزي الذي تموزة قصائده ولقيا ما
يكتفي لمرض حديث

طبيب يفتقر د سعي ر بودلير لم يرد
هد، وانه لم يخطئ لهذه النهي السبب الآخر
أهداف حياته كانت تحفي عهه صفتها
الحكومية بلا ريب ولكن هذا لا يهتم كثيراً.
ومع ذلك الخطة التي جعله فيها مسؤولاً هي
الحكومية التي لم يهتم بها، علينا أيضاً أن نجد
الجدية الصادرة للمأساة النهائية، صم الألف
قرار دوات التية السيرة التي أودت به إلى ملامسة
المصيبة، نحن نعلم أن لا شيء مباح في الوجود
فإذا حفل بودلير قد مات في المصيبة وفي تفرق
عقريته المدمرة، فذلك لأنه لم يكتب، في

رأى لمة يلا الخلود اللاتواقي لعمل المني . وهذه السموات والتجنيات للأحبال، وهذه التعسرات اللامية التي تمزجه بأناسا، وهما تمثل وجهاً من وجوه التكديوس الذي لمحّه وحافه بهذا المعنى، إذا تكلي مسؤولاً عن إخماق حياته، فهو مسؤول عن نجاح يقائه أيضاً رجل أراد أن لا يكون عظيماً إلا لنفسه، ثم ينجح في أن يكون كذلك للآخرين إلا مع بعض الميؤوب الخطيرة، وعندما يكون لهذا المجد طريق تكمجد بودليير، يجب تماماً أن تعترف بأنه مذنب به، وتكتشف فيه شكل من نكمه ليقبى مطلبه.

مكند، من الإحراق الحثيثي للسمعة لأخير، ملهى على حيد، صدمه ريعا صدمت صدمية محولاً إيه الى حيدة صمحية شعريه أنه عبر هذا الاحراق يعلل التيسن صخر يعضه ر يتحد سماه سبيه حدا على نه تحربه دحجه لأنها دفعت حش النهاية، وحتى أوهانها لها فبمتها، وحيث الشعر يجد حمديه في الحينيات وحالات انعدام الوفاء، من الآن فصاعداً، الموت سمعني بودليير وسيميد اليه م لم يملضه قحداً أظفر من حياته حياة لا نهاية لها ولما تكس قد فقد الكثير، فقد كسب ككل شيء. أدبياً على الأقل، لأنه بالنسبة إلى شخص إذا أحبّ الفن، فقد

مصطلح: (نظرية) في الدراسات النقدية.. إشارات

□ أ. فايد محمد*

تكتسي إشكالية التنظيم عاعة أهمية كبيرة، تطوّرت بعد الجهود التي رُغم اختلاف بعض روادها اكتسبت الطابع الجماعي، ونقصد هنا إسهامات فرديمانيد دوسوسير F De Saussure وتلاميذه، والمدرسة الشكلية الروسية. ورواد النقد الجديد، وما عابش هذه التيارات أو جاء بعدها إلى الآن.

أدت التطوّرات التي شهدتها النقد الأدبي في القرن العشرين، والمعتلة في إسهامات دوسوسير، والمدرسة الشكلية الروسية، والسيوية الفرنسية، ومدرسة النقد الجديد في بريطانيا والولايات المتحدة الأمريكية، وتيارات ما بعد السيوية إلى ترايد الاهتمام بالحواشيط النظرية (1) في الممارسة النقدية، مع ما صاحب ذلك من رُوح تصفية عمليات قراءة النص الأدبي، وتحديد لمصطلقاتها، ومراجعتها التي تُقيّم الاختلاف بينها، دعامة محورية تدفع بها إلى نقاش مهما كانت بواعثه يُسهم في تطوّر الدرس النقدي، والتي تدقق كذلك في الاختلافات الموحودة حتى بين أقطاب النظرية الواحدة على اعصار "أن النظرية لا يمكن أن يحظر إليها في عمأى عن التّراعات السياسية والإيديولوجية التي كاتب ملمحاً بارزاً للقرن العشرين (2) وبالطبع بحسن أن نهم كلمة الإيديولوجية في إطارها العام الذي يعني علم الأفكار (3) وما يحمله

القرن من تصوّرات عن ما يحيط به.

في نظرية الأنواع الأدبية ونظرية الرواية، وبم رى ذلك من لؤلؤ المعرفه (الاصيب) (4)

* قسم اللغة العربية وآنها المركز العلمي، غسسلات

وليس صعب أن يستخلص الؤوس بالنظرية في لنقد الحديث عربيّه وعربيّه ههنا يبحث في نظريّه المحصّه وذلك في نظريّه الأدب ونظرية لنقد، والآخر في نظريّه النصّ والنقد، و جرون

الاهتمام بالدرس الألبيني الموسموري (7)، وسبحون أن نعرض لحضور مصطلح النظرية في بعض النواحي النقدية وليكن ميجاز

أشرد عبيد الملك مرتضى في مكتبته (نظرية النظم الأدبي)، الفصل الأول لتأصيل للمصطلح الأدبي (نظرية - نص - أدب)، ويلاحظ هذا وعبة مرتضى في شرح المصطلح التي تمثل عنواناً لخصتيه وعبة نصية أولى، يقتضي شرحه وتأسيساً مفصلياً إلى مساعدة القارئ على موضوع هذا الجهد النقدي، والتي يهتد بها هو مفهوم النظرية يقول إن مفهوم نظرية (Theorie Theory)، مصطلح مشترك بين العلوم جميعاً، وهو مفتاح المفاهيم التي تخرج فيها أداة صرامة لجماع قواعد (8)، أي أن مصطلح نظرية يمثل مجموعة من الأفكار، والقواعد، والآراء التي تُصنّف أيضاً عن شخص واحد، أو عن مجموعة أشخاص - بعض النظر عن مجال اشتغالهم، فكما يمثل الأرمية التي أثبتت عليها تلك الأفكار، أو عبارة أخرى - قد تكون أصلح في مجال العلوم الإنسانية - الأصول للعرفية التي تُستمد منها موانع التفكير واليات القراء وإجراءات التحليل (9).

لقد تتبع مرتضى هذا المصطلح، من خلال نص قرأني هو قوله تعالى ﴿لَمَّا نَظَرَ شَمْعٌ عِيسَى وَبِسْرًا﴾ (المدر 22، 21)، ومن خلال إسهامات أقطاب الدرس البلاغي العربي القديم، مثل البقلاوي والمجشري، والجاحظ، مستوحياً من مصطلح نظرية لم يستعمل وقتئذ بمفهوم المبادئ في أبحاث، أي أن النقاد العرب قديم لم يجتروا هذا المصطلح بمفهومه في الدراسات الحديثة، وإنما استخدموا مصطلح النظر، وفكس ليس يعني الرؤية البصرية، بل قصدوا به

سيعرض هنا إلى بعض جوانب مفهوم النظرية، وسنستمر على تتبع هذا المفهوم في بعض الدراسات النقدية، بعد الإشارة إلى مفهومه في بعض النماذج، وبخاصة الفكر الإسهام الذي قدمه الجوزة اسجوليس عريش A. J. Greimas، وجوزيف كورتيس Courtes، وفاموس مصطلحات التحليل المنهجية القصص لرشيد بن مالك، ودليل الناقد الأدبي لكل من سعد البازعي ومجيد المرواني.

أب غريش ومصادبه، فمفهومه في معجمها المتداول بكثرة في الساحة النقدية، على أنه جملة مناسقة من الافتراضات، ينفي أن تجمع للتدقيق، وهي تمثل حدوداً للنظرية (5)، واستناداً إلى ذلك فإن مفهوم النظرية في عرهم يحتاج إلى ما يهتد قصد الفصل بين ما يستحق أن يسمى نظرية، وبين ما لا يبدو أن يكون وجهة نظر غير مؤسسة على ما يدعم استوارتها ولو إلى حين

ويؤكد رشيد بن مالك بكثرة ما ورد لدى غريش وكورتيس، فهو - تقريراً - يُعيد أفكارهما (6)، وأب دليل الناقد الأدبي حين بالمصطلح لم يرد فيه مستقلاً، بل يُشار إليه لحظة الحديث عن هذا المصطلح أو ذاك، على شاكلته ما ذكر عن النظرية الأدبية، والنظرية النقدية حيث لقي البازعي والمرواني يرمضان حضور هذا المصطلح من عهد الإغريق إلى عصرنا الركن، فقد استعمل في البداية في ميدان لا صلة لها بالأدب والفن، انحصرت دلالته في الجانب التأملي الحائس وفي هذا إشارة إلى محاولات مبكرة بعد رسوا للمصطلح بين ما هو نظري وما هو تطبيقي، والحق أن مصطلح (النظرية) قد شهد تطوراً وتزايداً في اهتمام النقاد به، بعد تزايد

بمستثمر الأرباح (13) وسبب النقد والداخل بين مجتمع مجالات المعرفة الإنسانية، حيث يستمرّ فصل مجال بعض مناهج من مجالات أخرى هيكل النقد من المفسر، وتأخذ الفلسفة من التاريخ، ويقرأ الأدب التاريخ، وعلم جراً

وبلا الثقافة العربية لم يظهر مصطلح نظرية إلا في أواخر القرن الخامس عشر للميلاد. وقد نقلت اللغة الأوربية الحديثة، خصوصاً الفرنسية والإنجليزية والاسبانية Teoria-Theory (Theorie) ويبدو أن اللاتينية نقلته عن الإغريقية، وكان هذا النقل الإغريقي يعني لديهم للملاحظة والتأمل... (14)، ويلاحظ من خلال الميزة الأخيرة في هذا النص، أن النص العام لمصطلح نظرية عند الإغريق يتناول دور أدنى شك مع ما شاع في الثقافة العربية القديمة التي - بالرغم من عدم استعمالها لهذا المصطلح في هذه الفترة - عيّرت بالنظر عن التأمل والتفكير والرؤية الذهنية، ولم تقتصر دلالته النظر لدورها على النظر الذي يعني الرؤية لديه

وعند هذا الحد تتساءل م النظرية، نقدية؟ وهل هي نظرية م نظرية؟ ثم من هناك مغير حقيقة، نتج لنا وصف هذا الجهد أو ذلك بمثابة نظرية م ؟ إذاً أحدهم في الحسبان أن النظرية بمعنى أن تقوم على جهاز منهجي يصلح لمقاربة الظواهر الأدبية؟

سنحاول أن تقدم بعض الآراء حول هذه المسائل، على أنها ليست خلاصة ما يمكن أن يقال فيها، لأن العلوم الإنسانية فضاء مفتوح لآراء لا تنتهي، يحاول كل منها أن يؤسس لنفسه، وأن يجد مظهره حياً يحاور فيه طروحات أخرى

إنه من غير المجدي أن يبحث عن تعريف جامع مانع للنظرية النقدية، ولإشكاليه كونه

التفكير والتأمل (10) ومن الشائع في لغة التداول يبدى أن يقول الواحد من تالخر (أنظر ما أنت فاعل في هذا الأمر...) ويعلم من هذا (فكسر وتأمل حتى تصل إلى قرار أو حل لهذا الأمر).

أدى عدم حضور مصطلح النظرية في تراث البلاغي القديم إلى كثرة جهود المحدثين من النقاد الذين ركزوا جهودهم واهتماماتهم على ذلك التراث، محاولين نقل النظرية فيه، عن طريق البحث في سبب ما حد أو بعض رؤى وإعلام الدرس البلاغي بعبء أعداء مدرسة، بعضهم و منهم في صورة متسمة حتى يسمى وصفه بالنظرية (11)، ويتضمن مفهوم النظرية في أغلب جهود المحدثين المشتغلين على التراث، في مجموعة من الآراء تتعلق بمجالات مترابطة (نظرية الشعر، نظرية المعنى، نظرية الإبداع، النظرية النقدية،...) في فهمها التشعبية، وهي مجالات تشترك في كون بعضها يفكر بعضها الآخر، فهي جهود فردية غاب عنها لتلاحق والاستمرارية، التي لا يمكن لأي جهد فكري، أن يتطور في غيابها - وهذه أزمة مستمرة يجبها إلى الآن في ثقافتنا العربية -

وحسب الجهود الحديثة التي قُدمت إلى إضفاء الخرس البلاغي، غلب على جلها البحث عن نظرية قديمة من أجل تقويمها وتقويتها وحملها قابلة للاستمرار (12)، ولا يعكس لهذا الهدف (البحث عن نظرية قديمة) أن يتحقق ككله ولا بسبب نجاح كبيرة، وسبب ذلك - في اعتقادي - أن التراث ككتلة معرفية لا حياة لها إلى شُمت وفصلت إلى مجالات مستقلة لا تراكب بينها، إلا الانتساب إلى عهد ممضى، ولعل هذا هو الصريق لعمل بين تماثل مع التراث، وتماثل العرب معه فتمت بحركة - عبء - الضميمة والتأليب، وفردية الجهد دون استمرارية ولا مشروع قراءه جمعاً بينه وبين بعض الفكر العربي - علم

الانتقال بالنظرية من مستوى الى آخر يتيح لها العمل مع ما يجد في الساحة النقدية العامة. تعرف النظرية النقدية على أنها سائر النظريات للنقدية. فكيف ظهرت في تاريخ النقد (16)، وإذا اعتبر أن النظرية النقدية تعالج التمسك التي تطرحها النظرية الأدبية وهذه فكرة بديهية - على اعتبار أن النقد مُدّ وجيد يشتمل على الأدب تمسيها وتاريخا وتأييلا... فإنه من البديهي أيضا أن لا مذهب إلى فهم النظرية النقدية دون امتلاك ومن دون فهم لمجموعة النظريات الأدبية (17)، لأن بين هذه وتلك ترابط لا يمكن أن ينكسر ولا أن يتجاوز ولا مبرر أن نشيرها إلى مسألة نعلها على مستوى ما من الخطورة في الساحة الثقافية العربية، وهي اندام التوافق ونهيب الاستراتيجية المدروسة في مجال النشر، والتسويق لأوسع ثقافة عامة، والأدب والنقد على وجه الخصوص، بحيث نقب النصوص الأدبية (الإبداعية) في وجدت الدراسات النقدية التي اشتغلت عليها، ونهيب الدراسات النقدية إن وجدت الأعمال الأدبية، وهذه أمر يربك المضاعفة التقنية ويسهم في تأخير وكيفية إن لم يوقفه وهذا ما لا نتمناه

إن النظرية لا توجد في عزلة أبدا، ولا توجد وحدها في الأدب أو في غيره، فهي بحكم تكوينها ثلعة من علاقات معرفية وموسوعية تدخل أيضا في هذه العلاقات لتعمل وجودها وجودا حواري (18) ويتيح هذا لوجود الحوار أو التجديلي اعمد النظر في النظرية مُجدد حيب وتجاوز جرى حتى ن حد السحش بقول إن تشخيص نظرية نقدية عامة مر مشغوك فيه من وجهة النظر المجهية (19) لأن تنج عنه أدب والنقد يبقى سببي، فهم نتاج ذات تُعبر عن ذات (دوافع) مهم توارث بمقولات الموسوعية

نظرية واحدة أم مجموعة نظريات، لأن الاختلاف الحاصل هذا لا يحل إلى حد كبير في النصوص النقدية، الذي يستمر ويتطور وتُمارس النظريات يتفاعل في فضاءه السجلية التي تركز على عناصر خلافية تروم من زلاتها هذه النظرية، أو تلك اثبتت بحصنها على حسب النظرية و نظريات أخرى، وبما من الحوارية التي تجوز السجل إلى محوله احتواء النظرية و النظريات لأخرى وبما من ومن مظهر من مظهر النظرية المختلفة في فضاء النظرية النقدية العامة، الاختلاف، والإقصاء، والتأثير

هناك الاختلاف فمعول أن تعدد النظريات يفرص للمضي موازى الاختلاف، قصد تعديل المراكز التي تقوم عليها ككل نظرية، والتعديل يُدخل لا محالة إلى السجل والحوارية والمظاهر الأخرى، وهذا التداخل ممة رئيسية في لعلوم الإنسانية.

وأم الإقصاء فمظهر يُبرز حضوره بتعدد النظريات، فمظهر نظرية ما على أنقاض نظرية أخرى أو احتواءها، أو تضاد معها يوحى بإقصاء ما و لأحد ذلك دأب بعض النقاد على وصف نظريات لا يملوون بالنظريات الميتة و النظريات التي تجاوزها الزمن (أقصاها بظهور غيرها، أو بتعدد مراكزها وجهاها للماهية).

في حين يتجلى التأثير في تكوين النظرية (النظريات) تراجع نفسها باستمرار، وعليه فين لتعامل بين النظريات المختلفة والمصوب تحت راية النظرية لنقدية العامة يمثل حدا معرفيا، وهذا التجدد ليس حركته ذات اتجاه واحد أو هذا واضحا هو التركيب وليس صدق ذلك مطلق من موقع محدّد أنه قد يكون داخل النظرية عيبا حتى نقدر ذاتا توسيع مجالها (15)، إنه جدل وتفاعل يهدف إلى

مسافة من المسائل التي يطرحها التلاخف والشاعل
بين نظرية الأدب ونظرية النقد في مصاء المعاصر
الإنساني عامة.

احالات:

1 - ناقش محمد الدمومسي في الفصل الثاني من
القسم الثاني من كتابه نقد النقد وتطور النقد
العربي، مبسرات كلفة الأدب بالرواية، هذا،
1999 مفهوم النظرية في مثلنا النقدي العربي،
خاصة ذلك الذي اشتغل مسجود على المرويت
النقدي، مساولي البحث عن نظرية تعكسه،
ويحد هذا موجود من ماذج هوس النق الحديت
بالنظرية

2 - ك.م. (بوس) النظرية الأدبية في القرن
العشرين، ترجمة تيمسي علي الصكعوب من
تعدولت والبحوث الإنسانية والاجتماعية،
هذا، 1996 ص 12 (مقدمة للترجم)
يراجع حول تطور النقد مع مطلع القرن العشرين
موسكاروفسكي (يان)، الكفة للمادية والكف
الشعرية، ترجمة وتلخيص، الرويسي (الكف
كفمال) مجلة فصول (عدد خاص
بالأممية)، التقيف الطامس، العدد
الأول 1984، ص 37 (مقدمة للترجم)

3 - ينظر الماشي لشكري عريز، في نظرية الأدب،
وار الحداث للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت،
هذا، 1986، ص 127 ويراجع استنوق،
(عزال) لتتعل والشطلة في علاقته الرواية
الجزائرية بالسلطة السياسية، مسورات
الاخلاف، هذا، 2000، ص 61

4 - معسكر تمثيل لا حصوا؟ كتب امتداد عبد الحك
مرناس

في نظرية النقد (منايه لأهم الدراسات النقدية
الخاصة ورمس لنظريتها)، دار هومة لطباعة
والنشر والتوزيع الحرار، دك 2002

ويبقى بعد الذي سبق أن تشير باهتمامنا إلى
قصية المصير التي شتج ومم هذا الجهد أو ذلك
بتعليه لنظرية - متعلق من فطرة ن التمثل
هو الذي حمل النقد لمصير عن النهج سرداد
مصطلح نظرية هذا للأدب نظرية والنقد
نظرية ولرواية نظرية ولشعر نظرية ونمسي
لأدبي نظرية (20) حيث سيج لتصل نقد
قال باقتصر معية نظرية بل نظرية حسب
تعد المجالات التي ادلى فيها برأيه، ولأجل ذلك
يستعمل النقاد مصطلح النظرية للدلالة على المارد
حين، وللدلالة على الجمع في حين آخر، فتظرية
ناقد ما في الأدب ضمن نظريته في الرواية،
ونظريته في القصة القصيرة، ونظريته في
الشعر...، ويستعملون في أحين أخرى مصطلح
نظريات، ولورد هف بعض النماذج تمثيلا لا
حصرا، حيث يستعمل أحدهم (21) (نظريات
الأدب ونظريات الشعر)، ويستخدم آخر (22) في
تقديمه لبعض الترجمات المترجمة مصطلح
(نظريات)، ويتأرجح آخر (23) بين (النظرية)
(النظريات)، في مقدمة الطوبى التي سدر به
مجموعة مهمة من الدراسات المتعلقة أصا
بالأنواع الأدبية، والمتبع لهذه المقدمة يستنتج من
دون عناء ريبك المترجم بين التفسير والنظرية
(النظريات)، حيث يتأسس التفسير فهما بعد
نظرية، ويستخدم آخر (النظرية) دلالة على
(النظريات)، انطلاقا من عنوان الدراسة (24).

وقد يبل بعضهم بين التفسير والتفسيرين.
فيهتس الأول بالحديث عن أصول النظرية
(النظريات) ويمثل الثاني الشكلي
ممارستها (25)، فالنظرية إذا تشكّل جامعا
لجملة من المفاهيم، والاقتراحات، وجهات
النظر، ثمارس نظريا عند الحديث عن أصولها
ومقولاتها، ومفاهيمها، وتمارس تطبيقيا لحظة يعمل
هذا الناقد أو ذلك مفاهيمها وإجراءاتها في مقربة

- 15 - الدَّقْمُومِي (محمّد)، نقد النُّشد، وتطهير النُّشد العربي، ص 46 و 47. ويتردّد من التفصيل حول مسائله الجدل بين النُّشْرِيَّات ينظر من ص 47/45 ويراجع لشم (بيروت)، بطرقة الأدب في القرن العشرين، ص من 14/09
- 16 - حجازي (سمير سعيد)، النُّشد الأدبي المعاصر قصاه وتجاهلاته، دار الأفاق العربيّة - حمص - . ط 1. 2001 من. 20
- 17 - ينظر المرجع نفسه، ص 20 ويراجع الدَّقْمُومِي (سعيد)، نقد النُّشد وتطهير النُّشد العربي، ص 44
- 18 - الدَّقْمُومِي (محمّد)، لمرجع السابق، ص 44
- 19 - حجير (سمير سعيد)، لمرجع السابق، ص 22
- 20 - مرتاض (عبد الملك)، بطرقة النُّس العربي، ص 37
- 21 - ينظر حافظ (حسن)، مفاهيم النُّشعر: دراسة مثارة في الأصول والمناهج والمفاهيم) المركز النُّشعر العربي، ط 1. 1994 من 05 ومن 07
- 22 - ينظر مجموعة من المؤلفين، طرائق تحليل النُّس الأدبي، ترجمه مجموعة من النُّشادر، منشورات اتحاد كُتّابه للمصريب، ط 1. 1992، ص 05 ومن 07 (من التقديم الذي كُتبه عبد الحميد عمار)
- 23 - ينظر مجموعة من المؤلفين، القصة الرواية المؤسّسات في بطرقة الأنواع الأدبيّة المعاصرة)، ترجمه وتقديم خيري دوما، مراجعة منهد بصراوي، دار شرقيات للنشر والتوزيع، ط 1. 1997، ص من 19/7
- 24 - يتقدّم هذا ككتاب مرئوس (عبد الملك)، بلوسوم ب في بطرقة النُّشد (مناهج لأهم النُّشادر الكنديّة المعاصرة) ومنه لمرئوس (ناب)، مذكور
- 25 - ينظر: أبو هيب (عبد الله)، نظرية النُّشعر في النُّشد الأدبي العربي الحديث. ضمن كتاب ملتقى المحللين النُّشدر العربي المعاصر كُتّابه واتجاهات. للمركز الجامعي خنّسلة 23/22 مارس 2004 منشورات دار البدي للعلّبه والتشّير والتوزيع، ص 45.

- في بطرقة الرواية (بحث في سميت البيرو) مسنده عامه المعرفه، رقم 240. انجس توطي للتشّير والقون والأدب، ط 4. 1998
- بطرقة النص الأدبي، دار هومة للعلّبه والتشّير والتوزيع، ط 4. 2007
- 5 - ينظر Greimas (A.J) et Courtot (J) Sémiotique dictionnaire raisonné de la théorie du langage. scul. paris 1972 p394
- 6 - ينظر بي مارك (رشيد)، قاموس مصطلحات النُّشدر المعاصري للنصوص، دار المحكمه، ط 238 و 239
- 7 - للمزيد من التفصيل ينظر البارعي (سعيد) وأورولي (ميجان)، دليل النُّشدر الأدبي، للمركز النُّشدر في المربسي - ط 2 2000 من 183 و 190 ومن ص 199 205
- 8 - مرئوس (عبد الملك)، بطرقة النُّس الأدبي، ص 31
- 9 - للمزيد من التوضيح والتفصيل لمرجع الدَّقْمُومِي (سعيد)، نقد النُّشد وتطهير النُّشد العربي، ص من 121/123
- 10 - ينظر، مرتاض (عبد الملك) نظرية النص الأدبي، ص من 34/32
- 11 - سبكر نقلاً لا حمصاً - مصطلحاً باسمه، نظرية النص في النُّشد العربي القديم، دار القلم، 965،
- محبي الدين ميهي، بطرقة النُّشعر العربي، دار الطكاتب العربي - تونس، 1981
- همد طه حسين، النظرية النُّشدرية عند العرب، ورأى التشّير - بغداد 1981
- 12 - ينظر الدَّقْمُومِي (محمّد)، نقد النُّشد وتطهير النُّشد العربي، ص 122 وما بعدها
- 13 - يفرّقي يوسف (أحمد) في هذا الأمر إلى النُّشدرية: تستند في أدبيات التشّير العربي إلى أطر معرفية وفلسفية وتراكبات فكرية ورد هذا في كُتّابه، النُّشادر النُّشدرية ومقالاتها (تصاعيد البصر النُّشدرية)، دار المعرفه للنشر والتوزيع، ط 2001/2002 من 09
- 14 - مرتاض (عبد الملك) بطرقة النُّس الأدبي، ص 35.

التفاسيم والسيرة الشعرية

□ د. عمر روجي المصيل

ليست هناك سيرة ذاتية شعرية؛ لأن طبيعة الأدب الشبوي تحتاج إلى لغة تعبير مباشرة، يملكها النثر عادة، ويفتقر الشعر إليها دائماً؛ لأن لغة لغة المحار: لغة التعبير بالصُّور وهذه اللغة المحارّة يتلفها المتلقي تلقياً ذاتياً بحسب ثقافته وتحرته في الحياة، وبحسب خبرته في قراءة الشعر أيضاً. أمّا لغة النثر فهي لغة الوصوح والمباشرة والإعلام: لغة العقل التي لا يختلف الناس حول دلالة العاظها وتراكيبها وإذا كانت الأحكام المطلقة مرفوضة في التحليلين الأدبي والتقدي؛ لأن تاريخ الأدب والنقد قديماً، وما زال يُقدّمان، بصورة معيارية للمأثور السائد في الحياة الأدبية والتقنية. فإن نموذج السيرة الشعرية الذي أحدث عنه هذا يُخالق المؤلف في هذه السيرة ذلك أننا اعتدنا أن يكتب الأدباء سيرهم نثراً، ولا يبلجوها إلى المحار فيها إلا قليلاً. في مواطن الحرج أو الخوف من استياء الآخرين. وما قد يحزّه هذا الاستياء من أذى مصوي، أو ماذي، لهم بيد أن العادة الأدبية ليست قانوناً من قوانين الإبداع فالترواية أدب سردي، ولكن فارس زرزور كتب روايتين حواريتين لم يكن للسرد مكان فيهما وما كان في أثناء كتابته لهما خاصاً للعادة الأدبية السائدة في سبعينيات القرن العشرين. كذلك الأمر بالنسبة إلى الدكتور ياسين الأيوبي. فقد كتب سيرته الذاتية (تفاسيم على حد الأصل) (1) بلغة مزيج من الشعر والنثر، دون أن يلصق إلى العادة السائدة في لغة السيرة الذاتية العربية وغير العربية بل إنه دون على غلاف سيرته عبار (الكتاب الثائي) ابتلاعاً من أن ديوانه الشعري (آخر الأورد) (2) هو الجزء الأول من سيرته الذاتية.

يحمده إلى البوح فكتب الجزء الثاني من سيرته الشعرية نثراً ولغته نثر بلغة الشعر وعمله شبيه بكتابات (مسيوئي الشعرية) (3) للدكتور عدي القصيسي، وهو يكتب قصصه القصصية

ليس هذا العمل غريب إذا مدكرت ن ياسين الأيوبي شاعر وثق كصمد من الشعراء لعرب كتب سيرته بلغة الشعر في ديوانه (حر الأورد)، ولغته شعر بأن فؤاده المحبة منازل

الشعرية (مثنى الأبيام)^(٢٦) تلك الفتاة (مثنى الأبيام)، خفقت فيه قدرًا غير قابل من الرثما من الذات، فضلاً عن الهدوء النفسي، فاستقرت أحواله العائليّة بعد الاعتقاد أنّه ما زال متيولاً وقد أسهمت منه المتقدمة في تقديم إضافة أخرى إلى الذات، مُدعٍ ر هذا الحب قد يتصور حر مفارقه في الحياة الدني، وهو صادر على أن بعضهما بقي فيه من عوامله. ولمنّ الأبيوي راح يوماً بعد يوم، إثر انتهائه هذا الحب الذي كتب في صاحبه ديوان (مثنى الأبيام)، يؤمن أنّه لم يبق أهلاً للحب، ولطفته فوجئ بعد سموات قليلة بقاءه. خرى في ريمس الضيق تحبّه لدائه دون أن تهتمّ بدائ الأمر بأمر سنة وروجه وأولاده، تعلّما أعجبت به وهو استأجر الذي تُمدّ عنه رسالة حاميّة، ولمنّ مكانته الطمينة والأدنية جذبت إليه، ولمنّ هناك أسباباً نفسية شذّنها إليه، ولمنّنا في الحالات كلها لا نقرأ في تقاسيم الأبيوي ما يُسرّع الحب عندها، وإنما نلاحظ في التقاسيم أنّ الأبيوي لم يُسر هذا الجانب أئمة أهميّة، ولم يُسر له أئمة مساحة من مسيرته الشعرية. تبعاً لتصرّاه أن تصوير أثر الحب فيه وحده شعرياً وإنسانيّ ليس غير

الحب، إذن، هو حافر الأبيوي إلى كتابته سيرته الشعرية. هذا نقض في هذا الحب وجدناه غريباً لثلاثة أسباب أخرى.

أولها قصر مدّة الوصال بين الحبيبتين. إذ لم يدم لقاءهما غير أيامٍ لأنّ روعة الأبيوي غلغت بالأمر، وبجسّته في إنائه بوسائلها الحاصلة التي لم تُصرّح التقاسيم بها. ربّما فهمت الحبيبة نهديد روعة الأبيوي، فقرّرت إنهاء هذا الحب خوفاً من الفضيحة التي قد تعصف بها نتيجة التهديد. وربّما أثرت الحبيبة لإنهاء هذه العلاقة حرصاً على مشاعر حبيبها تقدّم لها فروعيتها به، ورغباً في

على حياته الشعريّة، ولم يقتضت فيه إلى جوانب حياته الأخرى، ولمنّ عمل ياسين الأبيوي قريباً انصبّ من (يتابع الشخص) لمبدأ الوهاب اليهائي^(٢٧)، إذ رغب اليهائي في أن يُدوّن على غلاف كتابه عنوان آخر، هو (السيرة الشعرية). لممن عمل ياسين الأبيوي في السيرة الشعرية عربياً وإنّ لم يكن مكتوفاً في حق السيرة الذاتية. ولعلّ النقطة الأئمة تُوضّح طبيعة العمل الذي قدّمه ياسين الأبيوي في تقاسيم على خذ الأصل.

أعتقد أنّ الحافر إلى كتابته سيرة ياسين الأبيوي الشعرية (تقاسيم على خذ الأصل) يستحقّ الوشوف عنده قليلاً، دون أن يهكروا هدفنا من الحديث عن الحافر تقديم حكيم قيمة إيجابيّة أو سلبية. ذلك أنّ ياسين الأبيوي أحب، وهو في العقد السابع من عمره (الأبيوي من مواليد 1937) فتاة جميلة تصوره بأربعة عقود، منقلبت حياته رأساً على عقب، من السطحية إلى الاضطراب، ومن الحياة المباشرة المكشوفة إلى الصراعات اليومية الخفية والمعلنّة. والحقّ أنّي لم أستمذ من (التقاسيم) إجابات عن الأسئلة الأئمة لماذا أحبّ الأبيوي هذه الفتاة وهو متزوج وله ثلاثة أولاد؟ هل كان مستعداً نفسياً للانجرار العاطفيّ عندما منحه الله هذا الحبّ؟ غضب صرّحت التقاسيم في عبر محض؟ هل كانت الحال غير المستقرّة في منزلّه، وخموصاً علاقته بروجته وأولاده، مسبباً عن أسباب حكومته العاطفيّة، وحين جاءه الحبّ لقيه ينتظره مستعداً لاستقباله والتشبّث به، بغية إشباع نزوة العاطفيّة؟ لا تُقدم التقاسيم إجابات حسنة عن هذه الأسئلة. ولكنّ (التقاسيم) تُحدّثنا عن أنّ تاريخ الأبيوي شهد عدداً من الصراعات العاطفيّة. واحدة تلو الأخرى في صيد وشبّه ورجولته. ليس حرقاً حبّه لغة التي ليهته مطولته

الأيوبي غير مرة لا تقسمه، هو أخلاقه ذات الغضب الديني، ذلك أنه انكفئ من الحب باللقاء في حرس الطليعة دون رغب في شيء آخر غير الله المستر يصنع هبات ليس غير من كنان الأيوبي يخاف أن يصح التواضع الجسدي في إنهاء هذه الحال المعلمية، فرضي بالعدوية خوفاً على حبه، وضد به من أن يمهو لقاء جمدي عابر، وموعد تحبيته البكر من انفجاره العاصمي الذي لا يقدر مداه وناتجه؟ قد يكون ذلك صعباً دقيقاً، ولكن تصريحات الأيوبي الكثيرة المتوالية الغامضة يربطه بحبيته منه، تقية، مجسدة قصده المدي، واضحة لا تحتمل التويل وسوء التفسير فهو راض في الارتاء بحبيته من الجسد الدنيوي إلى المتعقل الأنثوي الملمم لتقول الجميل.

وثالثها ربطه الحب والحبية بأوامر الله ونواهيها فالأيوبي يقد الحب نعمة إلهية، فيدعو الله أن يديمها عليه، ويؤممه بها، وحين انقطعت صلته بحبيته، وثار غضبه احتجج على الانشغال والحماء، راح يرحو الله أن يعم عليه يقشاه واحد أظهر يفتح نفسه من أن تنظم ويوصل بمعه السكينة ولا شئ في هذا كله يعطف من قيم الأيوبي الديني، واصبغ له أوامر الله ونواهيها، وكفى الارتباط الديني لا يضيء المراهب من هذا الحب أن بجوى الأيوبي الذاتية من بمعه الله الوصل والسكينة بجوى مسوية وليس مدينة أنه بجوى لا ترى في الصلوات لثم وإن ترى الأثم في الأفعال التي تدور هذه القبالات وليست القصية هي قصية تصوير علاقه الجوى بلحب، وأتم هي قصية تأكيد الغرابية، وتعمير العودية التي أشورت أجيالهم ونسيخ الرزب الشعري التي يرى الحبيبة ملهمة ولا تزلها جسداً ووصلاً مادياً

الإخلاص له، وزيب صنعت الحبيبة فجأة على لعنته التي تحول دون مدح حبه فتحت عنه ملأه قبل أن يأتيها ومن نسطر فيه إلى أن تحلى به مرممة، وزيب صبح ما صرحت به الحبيبة من أنها رغبت في التخلي عن هذا الحب لئلا تتأثر حياة حبيبها الأسرية، وقد تكون هناك أسباب أخرى نجهلها، ولكن القريب في ذلك كله أن يتشبه الأيوبي وحده بهذا الحب الذي دام وصله أياماً، وعذابات طرافه شهوراً، الفرب أن فرض الأيوبي بحال اللذيق الذي اعتزت أركانه العاطفية، وهكاه يهد سيرة المراهق الذي عرفته حياته العاطفية المرأة أول مرة، أو مودة الطفل الذي تشبه به وقع تحت يده، وأبى أن يتركه لغيره، وما هو أكثر غرابية أن يترك الأيوبي هذه الأبعاد كلها، وأن يملأ على اللأ، ويعترف بها عبر هباب ولا خائف ولا خجل من سلوكه، لأنه رأى في الحب حياة جديدة سعيدة تنضم به بعد انقطاع صلته بروحته وأولاده، وما يهم الأدب والأنهاء هو أن هذا الحب القصير رمتنا، المميت الأثر، خلف نصاً أدبياً سيرياً هو (تقسيم على حد الأصول)، وقدم قبل هذه السيرة، ويسبب منها، ديوان من الشعر، هو (آخر الأوزاد)، عنه لأيوبي جزء، ترك من سيرته الشعرية، دون أن يرى بين لشعر في الجزء الأول، والشعر في الجزء الثاني، أي ضارب في التمييز من تجربة حب لم تحطمه وهو الرجل الذي يمشي عليه المسابح؛ لأنه تجربه تعجب ولا يحلم تحربه نمتي مسابح، لتعبير الأدبي لديه بعد مصوب كس يشعر به ويحاف منه

وثالثها انصراف هذا الحب إلى العودية، فهو حباً غريباً لأنه حباً غريباً، فرضه الأيوبي على نفسه، وأعلم حبيته به حين خافته من اندفاعاته المعلمية ومسوغ هذه العودية، كمما صرح

ماتمة، وبدأ الأيوبيّ خلالها بشائر شاعراً وصانعاً
محبباً لعدد وشيء حري كثرته في الوقت نفسه
كعدم بد في بعض الأحيان مرافق يتنظر من
فنه ضلوع ولف زهه وبد، في حديق أخرى
شعلا يطلع إلى من مسح حبيبته عن شفره وحده
ليعلمن ويصام قدير العير. ولا أبالغ حين أقول إن
الصديق سيأتي ككتاب (تقاسيم على خذ الأصيل)
حيناً منوعات كثيرة، ككلم أبقي سيرة مهمون دي
بوهوار الذاتية مقرومة، لا يملّ الجليل بعد الجليل
من المودة إليهم وقرأتها مع كتابتي (الجنس
الأخر) الذي تُرجم إلى العربية عام 1979؛ ليتلم
مهم الصديق في التعبير عن كظفر الأحاسيس
الانسب دق زهد ويطعسب من حرارتهم
اللافتة أنساب التعبير الجميلة العربية القادرة
على تعديد علاقة الحب بين الرجل والمرأة، بدون
خوف من المواقف الأجنبية

3. بيد أني عتد ر مستظله التقاسيم
الغوي مستقى حين يصاد إلى الأيوبي علب في
سبرته الشعرية الشعر على الشر حكي في
التقاسيم بدت، في الغالب الأعم، سيرة شعرية،
تتبارى فخراتها في تقديم الصور المتغيرة، فتبث
للقارئ أن الأيوبي شاعر يظفر بوساطة الصور،
ولا يظفر بوساطة الظلمات الواضحة المباشرة
ذات الحساني الحقيقية، ككلم هي حالة في
الاقتباس الأكسي: (يتفجح الزهر ويمنع من
أحكامه غير التوس الجميل، ويمنع حديره في
شفته الشائبة توارس فيشند العمل
بالرئوت، وتترحان فتبث عشتروت وفيوس
من رعاد الأساطير، وتممران مجرة قسوس،
وترسلان⁶⁹) على هذا النحو الوارد في الاقتباس
تتوالى في (التقاسيم) التوليع الأدبية الجميلة التي
تصوير الحبيبة ملاكاً قادراً على إحياء الحبيب،
وليفاته سعيداً بعيداً عن المواقف الحديثة للناس

2. إذا غضبت الطرف عن الجفاف إلى
كتابة (التقاسيم)، لاختلف توازن شيء مهم جداً
في هذه السيرة الشعرية، هو الصديق. ذلك أن
الأمر الذي لا تحطه عين قارئ التقاسيم هو
الصديق الذي يشرح من كلمات يامس الأيوبي
وفقراته وصفحات تقاسيمه كلها. ولذلك على
ذلك أنه لم يفت شيئ من خلفيات قلبه عن قارئ
التقاسيم، ولم يلجأ في إنشاء الصديقة إلى الزمر
والنعمية، وإنما اعتمد الصديق في رواية أحداث
حيته وانكلماته على حياته العاطفية والتفسيّة
والأسرية والاجتماعية. ولعله خاف من اتهامات
سدقه على حبيبته إذا هو صرح باسمها، أو ذكر
معلومات عن حياتها وأسرتها، فأنزل أن يفي كل
ما يتعلق بها على المكتسب. أما الأمور التي تتعلق
به وحده فأعنته واضحة صريحة. لم يطم
الذمور التي ذرهب حين حزبت الأمور، وكثرت
الصنوف، ولم ير عيباً في القول في علاقته بزوجه
وأولاده سادت إلى الحال التي دفعته إلى مفارقة
مؤله والمعيش وحيداً. ولم يظفر أيضاً أن
النصوص الأدبية التي كتبها في يومياته وضموله
ومذكراته ورسائله، داخل تقاسيمه، لم يطم
لها وجود لولا هذا الحب ومن ثم بدأ الأيوبي
لقارئ التقاسيم إنساناً صادقاً شاعراً يسهل عليه
أن يتبهي بحيته، وأن يحمي الله على هذه النعم
التي أسعدها عليه، وأن يعترف ببن هذا الحب
فجسر العصر الصند في داخله، فهو كنه إلى
أحاسيس جميلة، وحمز كلمه إلى التعبير، ومد
حياته بنسج جديد فادر على أن يحويه سموات
أخرى ملوكة

يلى إن الصديق معيار فني تقاس به أهميّة
السيرة الذاتية الشعرية والشعرية وقد تفعل هذا
الصديق في صمغ التقاسيم، فبعت سيرة شعرية

المراق ولهدا السبب جعلت (التقسيم) الحديث عن مراحل السير، التسمية، وانصرافاً إلى المضطرب والمرسل واليوميات ودونت في شه ذلك عدوين مجربيه هي فصل اعراضني وجر عشقني وصفت دافعه ولا يحتاج لمره ب تعجب هذه المهجيه العدم الي مرحب مصطلحات من اليوميات بحري من المضطرب وثالثه من الفرانت هند وحن الأيوبي بعه انه مزيج حال مختلفه (العالم عبر عقلائي) دعه احدهم ب يكتب مدخراته عن حبه عدول ربه فقام، ثم دعه حبال أخرى إلى كتابة رسائل إلى حبيبته، فكتب عشر رسائل ولكنه لم يرسلها إلى هذه الحبيبته، وأثر بعد عدم على انتهاء علاقة الحب أن يكتب يوميات هذه من بها هذا الحب، فراح يؤن هذه اليوميات هكذا تحكمت الأحوال المتبدلة في مهجيه التقسيم، وعلقت على تقديمها على النحو الذي طبعته به بعد ذلك وهناك إشارة في التقسيم إلى أن الأيوبي لم يكتب يوميات الحب ورسائله ومدخراته وفعول عشقه وصمغاته الذائكة ليشرف بعد ذلك في كتاب، وأما ككس يكتب ليعفيس بواسطة كتابتها عن مشغولات قلبه، ويغير عن حبسه في ور عليه، وجر تيه له هزمه الطبعه حمع اليوميات مع المدخرات والعصور وغيره في نسخ واحد قابل للقراءة وإن لم يكن فيه تناسع زمني، ولم يكن في الوقت نفسه حسم لتقليد المهجيه العدمه بتأليف السيرة الذاتية

ولا أشك في أن وجهة نظر الأيوبي تدور حول انه يكتب سيرة حبه، ولم يكتب سيرة الذاتية وهذا صحيح دقيق، لا تحميه التقسيم، ولكنه في الوقت نفسه دليل على أن الرؤيا لشعره التي حكمت في لهه التعبير عده هرسنت نفسه على

الدين لم يسبحهم الله نعمة الحبه صحيح أن هذه القطع الأدبيه خرصت على التفسير، ولكن الصحيح أيضاً أن التصوير احتزل المعلومات السويرية، وكذا يكتب بالثذر السير منه، وهذا ما يلاحظه قارئ (التقسيم) بهمس دون عاء، فالمعلومات السويرية التي فصل إلى قارئ التقسيم قليلة، لا تقع غفلة لأنها تكتفي بإعلام القارئ المتقني بالحب دون أن تكتفي بالظروف التي قادت إليه، وتقدم له سلوك الحبيبين دون تحليل المسوغات التي أدت إليه، وتوضح الجفاء بينهما دون مقدمات أو مسوغات مقبولة مقبولة، ويطلع حين الأيوبي إلى تحدّد الفاء، ورجعه في لاقتده به وحده، وليس تحب فلاله حرج أحاديثاً رومانسية، وكذا يهيج بالحب وحده وسبب ذلك كله هو لغة الأيوبي المجازية التي اجادت التصوير، ولكنه لم يعمس الإخبار والسيرة أخبار، قبل أي شيء آخر، معلوماته غريزه متوالية، تجعل مألوفة صاحبها وشبهه وأحداث حياته كلها معروفة عند القارئ، ولكن الأيوبي اكتفى في تقاسيمه بشيء واحد من حياته هو هذا الحب (الخريفي)، ولم يكن من عه وأهتمامه أن يوضح الأخبار المرتبطة بهذا الحب، وإنما كان همه أن يحرص ما حل به عندما سيطر الحب عليه وجر رحل عنه، فالحب حدث كبير لا يتكرر كل يوم، وليس من القليل أن يعمس له الأيوبي ديواناً وكتاباً سيرياً وأوراق أخرى لم يشرها بعد

4. إذا كان التطور الزمني صعباً للسيرة الترتيبية في أشده تعبيرها عن المراحل التي مر بها صاحبها، فإن سيرة الأيوبي (التقسيم) عافيت هذا المعيار، لأنه لم ترصد بدايات الحب وتطوراته اللاحقة، وإنما راحت تُعبر عنه بحسب حدائق لا ثالث لهما، هذا حال الحب، وحل

مسيحية (التقاسيم) يسمّ هؤلاء الذين هم من المسيحية الشرقية بدلاً من المسيحية المشرقية التي تحمل التّشيع (الزّمني صافطاً من صوابه) الشّيعر حكم حطه (الصنّاق) معياراً من معايير المستوى الفنّي.

5 أكداد اعتقد أن (تقاسيم) على حدّ الأصل) نموذج جديد للرومانسية في حقل السّيرة، لشعرية وهذا الاعتقاد نابع من أمرين أساسيين، أولهما إعلاء التقاسيم من شأن الحب فوق قصائد الحبيبة والمحبس، وثانيهما العودة للتكرّرة إلى الطبيعة، والشغف بها، ويهيئ هذا دليل الطبيعة لأنّه جوهر في التقاسيم، وتضيق من أبرز عناصره، حتّى إنّ التقاسيم هي فصول عشق في الطبيعة التّبادلية الجميلة؛ طبيعة بهر الجور والحدث وجبل الأرض وغورها من الأمكنة التي انقضى فيها الأيوبي حبيبته، ثم عاد إليها مرة بعد مرة يشدّ كرهاً ويستمدّ شوقاً لقائه السّابقة فهو لم يحكم بذلك، ولم راح يندمج في الطبيعة وإراها استعسا لهاله، وموئنت لدكرياته، وشهدا على سعاده في لقاء اللقاء وبمعد، وشهد ذلك من الأحوال، كجلوسه في حصن الطبيعة ليؤنّ فصول عشقه ورسائله إلى الحبيبة صلب كسر الرومانسيون يفعلون دوى أيّ تغيير أو تبديل لقد كان الأيوبي يصحب معه إلى منزله في طرابلس وهو ينادي الطبيعة ببعض الوجوه التي شرفته اللقاء بحبيبته وكانّه رغب في ر يصحب معه إلى منزله بمص من الطبيعة التي تشمّه بأنّه غير بعيد عن حبيبته، ما دام الحبيبة و لطبيعة نسوي لا يترقى عنه. هناك أمر آخر واد موضوع الطبيعة رسوخاً في رؤيا الأيوبي الرومانسية، هو انتماء الأيوبي مصه إلى جبل طرابلس. ولادة وشاة ومك.

وارتبطه بطبيعتها، ودكرياته فيها، وكانّ تشبّهاته في أحضان الطبيعة جعلته على عشق الطبيعة مصه لهذا السّبب ريد حين أحبّ القنّة جاء بها إلى الطبيعة، وحين حطت الملبّة معه عاد وحده إلى لطيفه لأن هذه الطبيعة هي صه وعشقه الأصمّي الراسخ في وجدانه، العامل على نظريه الرومانسيّ فلا حبّ عنه يملو عن حب الطبيعة؛ بل إنّ الحبّ التّشاعبيّ البشريّ مبهق حياً رائلاً في مقابل حبّ الطبيعة الباقى ما بقيت الأرض، وما بقي الأيوبي الرومانسيّ الأصل يتقن بالحب ويدعو الآخرين إليه، ويتنظر قومه إليه وحده.

الإحالات

- 1 ياسين الأيوبي (د): تقاسيم على حدّ الأصل، فصول متاجعة من سيرة الحب الأخير ومعشاته، دار المهل اللبناني، بيروت 2010
- 2 ياسين الأيوبي (د): آخر الأوزار، اتحاد الكتّاب اللبنانيين، بيروت 2005
- 3 غزالي القمبيسي (د): سيرة الشعرية، مكتبة الميكنان الرياض 2003
- 4 صديح يبيع الشمس، السيرة الشعرية لصديح الوهاب اللبناني عام 1999
- 5 منتهى الأهد معلومة شعرية للدكتور ياسين الأيوبي مؤلفة من أربعة عشر شهيداً، صديح عن دار العلم للملايين في بيروت عام 1995
- 6 ياسين الأيوبي (د): تقاسيم على حدّ الأصل، ص 174

Index

دارون الصروح نحو الأم

☐ عباس حيدر ولد

تمديد

إن الحديث عن التصوف مائع جداً من حيث هو حالة إبداعية
بصفة تملك ما تمتلكه من الأمعاء والأبداء التي تحار النفس في أي
وحدات الظلال تحيط لتصل من عبق المعاني والتلاوات، ومن وحي
النبارة والإشارة الرمز والرموز، الصورة والصور، الاسم والمعنى،
النفس والروح، المحدث والمحدث، الخفية والظاهرة .. إلخ

مقدمة

التصوف وأساطيره بتجارهم الذاتية الأشبه والأقرب إلى العاقل والياب أو الصناريا، المحارب التي تسمى أساس المعرفة ووقودها، والتي تقودهم إلى الإعتاق عن عقيدات الرعان والمكان. إلى الكشف والمكاشفة، حقيقة الشاهد والمشهود، إلى العبثات إلى الحضور... إلى القوط إلى الصعود. إلى التماهي أو الإندغام مع أو في المبدأ الأعلى.

التصوف، وأسماويه من حيث أفكارهم
وولعهم الواسعة لروحانيات مهمة في العبادات
والصالحات. يقولون بولاية. يروح الله، ..
بفكرهم القائمة في بعضها على نظريات معرفة
ومتنبيه في الدعشة والتأمل كالانحداد
والحلوى. ووحدة الوجود، ووحدة الشهود،
وطريق القضي، و العلم الدلني. من لدى الله،

هَجَبْتُ مِنْكَ وَمَنِي يَا مَنِي لَتَمُنِي
أَذِنَتِي مِنْكَ حَتَّى فَتَكْتِ لَكَ أُنِي
وَهَبْتُ لَكَ الْوَجْدَ حَتَّى أَتَمُنِي بِكَ طِي
وَأَنْ تَعْنِي شَيْئاً فَاتَكْتِ بِكَ لَتَمُنِي

«(فالحال)»

تعم هم المشتغلون بحسبهم العرفاني المتأفق ..
يبدأ من التوبة وصولاً إلى معرفة الله وتوحيده
والمنه به سروراً بالفرح والرهبة والحب، فهمهم
من اشتبه وجوب حصول المعرفة أولاً حتى يتأقلى
الحب، ومنهم من قال بوجوب المحبة ووجوب
نقلها إلى المعرفة ..

فهل عرف بعضهم معرفة؟ أم بقيت
معرفة بدائه وقدايه وحسب؟ وهل شاهدوا
بصورته الصلبة، أم شاهدوا نواتهم في مراتبه
للمسئلة 99% أم بعض صفاته، أم تجلى لهم
وخالجهم 9% (فالتجلى والمغلبة تقتضي الرؤية،
والرؤية تقتضي الصورة، والصورة تقتضي الخبر
- زماناً ومكاناً - فكيف تقتضي الوصف) (2) ..
والحائل يتجلى لخلق لطف منه، وعدلاً عليهم،
وإيماناً لهم بقدرته، وسائر أفعاله، الدالة على
وحدانيته وحكمته وقبض رحمته (3) .. أم
خلفوا إلى ما قاله المشركون السجاري بأن
(معرفة الله لا تصح إلا بدائه، ودائه لا تعرف إلا
برؤيته، ورؤيته لا تمكس إلا بتجلية، وتجلية لا
يدرك إلا بحكمته - الخ) (4)

بمع هم المشتغلون على السمو والتسامي
بالروح للوصول إلى أمكنس إلى أنشأ الأعلى وفق
هواتف وحضائف وأحطافات وأشرافيت وتجليات
يخوضون بها أنفسهم أو حصنهم الله به

الأسئلة تطغى على السطح

بعد هذه المقدمة تلطف بمص الأسئلة تطمو
على السطح، تتدافع أمامي بشكوكها الواضحة
والجلبي، أسئلة استفسارية واستكشافية على حد
سواء، يبدو بعضها يتسم بالبساطة والعموية
وبعضها الآخر مشغول بهدف فتح بعض الآفاق
الرحية قبالت لبعض بواهر

لعم الميثوس من الداب الإلهية مباشرة تجاه قلب
المصطفى من عباده (فوجدوا عبداً من عباده) أتت
رحمة من عباده وعلماء من كذا علماً (1)

فمثلاً نجد أنهم يمتدحون أن للزنية التي
وحسبوا إليها من الوعي العرفاني لم يصرفه أو
يسالوه من خلال قراءة الكتب والمجلدات أو من
مجالس وحطب علماء وفقهاء ذلك الزمان، لا بل
جاءت من فيوضات الحقول وحل وعظم شأنه، وما
كس لهم الفيوضات أن تتأقلى لو لم تكن تلك
لقلوب مأخوذة بعلام القويبة، لو لم يكونوا على
درجة من المنه والصفاء والحب الإلهي.

صالحكم فصفوا له فقلوبهم

في نورها المشكاة والمصباح

سبحوا بأنفسهم وما يظنوا بها

فأدركوا أن السمع نافع

ونصائح داعي الحقائق صوة

فندموا بها عند تسخير ورعها

والله ما طلبوا الوصف بها

حتى دعبوا، وأكلمهم

هم وهم.. الصوفيون..

نعم هم مضطربوا واضطربوا، هم أصحاب
لانقلاب الحقيق في مفاهم عديدة تحس الدين
ومؤسساته، الله وتجليته للخلق، المشيئة،
الإرادة، العبادات، الوجود، مصكبات الوجود،
الظواهر والباطن، الاسم والعمى، العقل والنقل
الخ وهم الدبر اجتهدوا وقالوا بإمكانية إقامة
علاقات معاصرة للمبادئ أو المتوارث مع الأدب مع
الغيب، مع اللا محدود واللامتناهي، مع المطلق.

فترقوا بي) وكذلك قوله تعالى (ما وسعني
أرضي ولا مساوتي، ومعني قلب عبي للؤمن)

وقوله تعالى (إني مهاجر إلى ربي) (6)

وقوله (فقدروا إلى الله إني لكم نذير
مبين) (7)

ودعب البعض إلى أن وجودهم هو إثراء لله،
وقوف عند الحديث القدسي السابق وبدهبون
'مصدر للقول إلى الله والآنيس يخلقان بعضهم
بعض، فكمذا لا قوم إذا من إقصاء وتشويه
وتفسير، على أيدي علماء وفقهاء الشريعة
والفلاح ١٩ أئمة الدرجة تتكاثف الصبابة بين
الشريعة والحقيقة ٢٠، أم لفضل هرة مفهومها
الخاص الحسرة أو التناهي للحقيقة أو
للشريعة ٢١؟

فالمفكر الصوفي والكتاب الأسباني ميل
ده أسامو يصرى أن الله خلقه كهيبة محض
الظن من المبدأ وأتت بحاجة إلى الله لتقيد
الوعي، ليس من أجل إرادة الوجود وإنما كهيبة
تعيه - ليس من أجل أن تصرف عنه الوجود
وكهيبة، وإنما كهيبة تشعر بالناية منه ولا
مفسر للعب أن لم يرض الله موجوراً وينزل في
فطره الآراء - بـ 'ثري الله لبي قبل أن وحد،
لم تكن مصور بضمي موجوراً لبي ظن في
حمسه عددا آخر، كذلك أن الرهبة السبعة في
(صحة غنية على الظن، جعله واجباً وشعص،
ما يحملنا على الإيمان بالله، على أن نريد أن
يكون الله موجوراً، وبكلمة على خلق الله على
خلقته، تلي الإيمان بالله هو بشكل ما خلقه،
وإن يكن هو قد خلقنا من قبل، إنه هو من يخلق
نفسه فيها باستمرار (8)

نعم إنه الصوفي أو الصوفية في صبح التعبير
إذا كتب وسيكتب الكثير والكثير جداً حول
مفاهيم ومفرداتهم وعكسهم ورؤاهم.

الذهشة واللذة والسعادة العليا بكم صمتها
أرسطو في حلاله.

يبدأ على صهيل للثال بأمطها، تنزل

... ما الصوفي ٢٢ ما التصوف ٢٣ وما هي
الحالات التي مرّ لو يمر بها ٢٤ ما مفهوم الحب
لده ٢٥ وإن رومن هو (قلباً وروحاً) مأخوذ لدرجة
فقدان الذات الأنا الخاصة وحضورها أمام أو في
الذات العليا مثلاً ٢٦ ما هو اللطيف أو اللطيفات
الصوفية ٢٧ وكيف ولماذا تتدفق على شاحكة
كده.

سنته و مسئلة نحن قبله في بحث
وقبل نحن ذلك، سأل هل التصوف واحد بين عند
جميع الملل والتجمعات؟ هل له الأسس والقواعد
والمبادئ العامة التي عرفاً ويمرّف بها
تاريخها، هل له ملاحق واسمة تحمته دون سواها؟
وهل اختصت به مع وملة و جمعة ٢٨ م به
بدا إسلام بحث ٢٩ وهل لإسلام الحبيب ينزل
ويجهر التصوف أصلاً ٣٠ ألم يقل الرسول محمد ﷺ
(ليس في أمي وهبانية)

وما مدى توافق الرهبانية وحيمة التمسك
والتردد كسلوك وممارسة وتجارب وفكر مع
مفهوم التصوف ٣١؟ لاسيما وقد جاء في الإنجيل (لا
تسمى بالله إلا منى مثله، وليس بالظن وحده
يحب الإنسان وإنما بكل كلمة تخرج من فم
الله) (5)

ولكن من جهة أخرى ألم يقل أيضاً النبي
محمد ﷺ على لسان باريه : (ولا يزال عبي
يتقرب إلي بالتواضع حتى أحبه فإذا أحبه كنت
سمعه الذي يسمع به ويمر الذي يمر به ورده
التي يخلق بها ورجله التي يمشي بها الخ) وألم
يقول كذلك في حديثه القدسي عن الله - (كنت
كفراً مغنياً، فاحببت أن أعرف، فخلقت الخلق

أجل.. ومن هم أيهما؟

ما التصوف ومن التصوف؟

هل هم من وصمو الصوف على رؤوسهم
فتحل؟ أم الصوفية هي نسبة لكساء الجسد
لباس مصنوع من الصوف صيفاً وشتاءاً للتدليل
على زهدهم في الدنيا؟

أم هم أمقيده الله..؟

أم سُموا بهذا الاسم لصفاء أرواحهم و
قلوبهم وبقائه أمرؤهم وسريرتهم؟

أم لمصيهم الجلال والحيث لتعقيق الصفاء
للمطلق تجاه الله والناس والحيات؟

التفسير في رسائله التفسيرية رأى بأن الله
جدل هذه الملائكة صفوة أوليائه، وفصلهم على
صفاته عباده، فهم الفئات للخلق، والداثرون في
عموم أحوالهم من الحق بالحق(10)

وتفهم المراجع التاريخية بأن معروف
الطبرخي ت 200 هـ هو من أول الذين عرفوا
التصوف فقال التصوف هو الأخذ بالحقائق
والناس من غير أيدي الحلائق. بعد ذلك يأتي
الدرقاقي ت 215 القائل بأن التصوف هو أن يجري
على الصوفاً أعمالاً لا يعلمها إلا الحق. وأن
يصفون دائماً مع الحق على حال لا يعلمها إلا
هو(11)

بعض الباحثين أرجع كلمة الصوفية
واشتقاقها إلى حضارات اليونان والتي تعني
باليونانية (الحكمة الإلهية) هي المركبة من
كلمتين (ثيو) أي الإله و (سوفي) أي الحكماء
وكذلك مقابلة ثمناً على الفلسفة.

التصوف معنى ودلالات وامتدادات تاريخية

إن عشرات لا بل مئات الكتب والمراجع
الترجية تحير بأن التصوف مورس فكراً كـ

ما الصوفاً وما التصوف، وهل الصوفاً ابن
زمانه ومكانه؟ أم مسلخ عن زمن ومكانيته؟
وهل كلمة صوفاً وتصوف مشتقة من الصماء
مثلاً بمعنى التمس تجاه الخالق وهيامها بالمروج
بحو مصابيح عن طريق بقدرا الدات وتكبيح
شهوات النفس. بحسب رأي أرمسطو في قوله
للمروج (ما جاءت تعني قمل إلا صفاء ذهني)
وهب نفتح أمامنا الأبواب الأكثر الصاعاً
وشكلانية حول ماهية النفس واشكائنا والروح
و... الخ؟

أم حب الله الصافي الذي لا تشوبه شائبة ولا
يشركه مشارك فيها.. أي امتلأت به القلوب
لدرجة لا تسمح لسوء، معروف الطبرخي، السري
السلطي، ذو النون المصري، وغيرهم من الذين
اعتبروا أن القلب لا يتسع إلا لمحبيب واحد
فكفي (إذا كان هذا المحبيب هو الله، و ما من
مثال يحمّد قولك هذا أكثر مما جاء في حوار
رواه السراج بين رابعة المدوية و رباح القيسي حين
رأته يقبل محبوباً من أهل بيته ويضمه إلى صدره
بلهجة وحسب. فقالت له رابعة: اتحب يا رباح؟
فاجاب نعم. فقالت له بصرب من التعجب: ما
تفكت أحسب أن في قلبك موضعاً قروغاً لمحبة
غيره تعني بذلك لا يوجد في قلبه مكان فارغ
لمحبة أي صفات غير الله. وهذا صراح رباح وسقط
معشياً... (9)

تري هل بحثت رابعة وغيره ممن حيناً
حلوه في إسكان الله جلّ جلاله في قلبها؟ أم
بحجت في رسم ما تشتهي حصوله في قلبه
ومعها؟ على اعتبار أن الأيمن بالله في أحد
أوجهه هو الإرادة في وجوب وجوديته ووجوبية
الدخيلة عند المرد تعود للقدرة التحلية للقلب
والعقل من

متعلق به ، فقد ذلك يلعب كي من التور واليهاء ما تنقل الأكنس عن وصفه والآوان عن سمعه ، فإذا استمضى في ذلك النور ، وبلغ الطاقة ، ولم أقو على احتماؤه ، هبطت إلى عالم المظكرة ، فإذا صرحت إلى عالم ، حجب عني ذلك النور - (13)

لتسأل الآن ويهتجر من الجراة والوصوح هل يعتمد أرسطو هيبه عشه وعيشه من حالات ومضغيدات ومجندعات عما جاءت به كتب المتصوفة..؟

لنعدو ونسأل بعد ذلك عن تلك الامتدادات التنزيحية للصوفية. هذه التكلفة أو النظرة في غالب العربي أو الإسلامي وتقول

هل الصوفية هم الذين تدروا أنفسهم أنه وعبادته حكما صفة؟؟ وما تلبية هذه الظلمة من دلالات في ذاكرتنا الجمية؟؟ ، وهل يفهم أن من ليس الصوف ما هي إلا إشارة على أنهم شرابي في مفيد الحلق؟؟ متسعين أو نسبي دوائهم المأخوذة لا بل للنور؟ ففعلهم المسأل وهم كذلك يحضرة أو أمام ملكهم ورعهم الأوجد .. والخ من فرائد يمتكن أن تعتمد في خير موضع.. وفي قصة الموت بس مر .. من العصر الجاهلي .. المذكورة في أكثر من مرجع تاريخي وعلى سهول الشال لا الحصر ما ذكره ابن الجوزي (إم مسمى الفوت بن مر صوف لأنه ما فكان يعيش لأمه ولد فندرت لثى عاش لتعلق برأسه صوفة وتجعته ربهات الضميمة فقبل له صوفة ولولده من بعده) (14)

فكفلا صوفا) متداولة ومتافئة منذ أمد المصور . وما هي إلا دليل على الامتدادات التنزيحية نـ . ويمضض المودة في هذا الإطر لأهم للراجع مثل (الملح كسراج الطوسي والتصرف

فعلي على بقع جغرافية عديدة من تراب عالنا هذا دور أن يصرق أو يصرق باسمه المتداول (المتصوف) بل فكان يسمى تقيدا أو زهدا أو تملك فلاحظ حكما بيضا سابقا موزر عبد لبوديين والظوفنسيوسيين وغيرهم . فقرأ عن الصابئة مثلاً أنهم لم يؤمنوا بتفكرة النبوة ووجود أو ضرورة وجود أي رابط مخلوق مما أوجدته الديانات والمقهاء من بعد يمتكن أن يصاحم في الفتراب العبد من ربه والصيب برايم (أ) يرمكن كفل لتسمن الاتصال بالباري . بواسطة الروحانيات إذا ما تخلص من يديته بالطقوس والعبادات والرهق بدائم الجسمانيات ولقد استنكر الصابئة أن يتأثير الهاري واحد من البشر دون غيره لتوسيل رسالته (12).

لنص في الجديدت نظريتهم تلك وما فتوه من هاق تكل من يملك مناقت الوصول إلى الباري، ونشراً مثلاً آخر مما جاء في كتاب الإثنولوجيا - لأرسطو المذكور في كتاب الجمع بين رأيي الحكميين للفراي والتقول من كتاب المذكور جميل مسلها بعنوان من أفلامون إلى أبس سيد نشراً عن حالات كفن يعيشها هناك فيلسوف الملاسمة من تعلق وعيانت في اللأ الأعلى ومضغيداته. ونجري مقاربة بسيطة بينها وبين تجارب المتصوفة يقول أرسطو "إني ربما خلوت بنفسي كثيراً ، وخلصت بدني ، فصرت ككسي جوهر مجرد بلا جسم ، فأتكون داخل ذاتي ، وأرجب إليها ، وخارجا من سائر الأشياء سواي ، فأتكون العلم والعالم والمعلوم جميع فأرى في ذاتي من الحسن واليهاء ما بقيت متعجب منه ، فأعلم بعد ذلك أنني من العالم الشريف جزء صغير ، فلم أيقن بذلك ترفيت يذهبي من ذلك العالم ، إلى العالم الإلهي فصرت ككسي هناك

ويُعدُّ اللغة ومبدأ جملتها وأصطلاحاتها ما يؤكّد ما ذهب إليه عباداً قالت بعض النسخ للجامع في التصوف والصوفية.. ١٢٩٩ وعلى سبيل المثال..

جاء في المصنف في اللغة صوفية هي من بني تميم وهم الصوفى وصفوا بجبروت النباس من عرفات.. وصفاف عني بصوف صوفاً أي عدل وعتدلك بصيف

وجاء في نأج المروس من جواهر القاموس ب ال صوفى صفوا يخدمون الطقبة ويسكنون ولعل الصوفية سميت لإيهام وتشبيه بهم في النمسك والتعب أو إلى أهل الصفة فيقال مكسب الصمعة. والصوفية يلقب إحدى الفئات ولأنها لتعريف أو إلى الصوف وهو لباس العباد وأهل الصوامع

وجاء في الولية - معجم وسيط اللغة تصوف ضلأن صار صوفى وتخلق بأخلاق الصوفية فهو متصوف.

والصوفية عند المتصوفين من هو ذات بنفسه وبقاى بالله تعالى مستخلص من الطبائع متصل بحقيقة الحقائق. وجاء أيضاً التصوف هو تصفية القلب عن موافقة البرية ومرافقة لأخلاق الطيبة وإخماد الصفات البشرية ومجانبة الدعاوى النفسانية ومزاولة الصفات الروحانية والتعلق بطوم الحقيقة

وفي لسان العرب جاء الصوف لخصان والصوفة أخص. ثم جاء الصوفة ككل من ولي شيد من عمل البيت الحرام وهم الصوفاء وصوفه يوحي من مصدر وهو الموت بن مرّ كانوا يخدمون الطقبة في الجاهلية

أما الموسوعة المسمية فقد أوردت عدداً تعريف مهمة للتصوف والصوفية، والصوفية الإشرافية والرهدة و... الخ

مذهب هل التصوف للتصلافي والمجربي وابن جديد في شرحه لنهج البلاغة)

والحديث عني تاريخ ونشأة التصوف وأرتكباته يقول جداً تدرجك ذلك لمير موضع. ولعلك لا بد من القول بأنه (أي الصوفية) اسم غير محدث وهو قديم وقديم جداً ويدكر هذا رد لطومسي أبو النضر سراج في كتابه اللع على من قال ثم سمع بدكر الصوفية في التقديم وهو اسم محدث. في مسائل مسائل فتبال لم يسمع بدكر الصوفية في أصحاب رسول الله صلى الله عليه وسلم ورضي عنهم أجمعين. ولا فهم كان بعدهم، ولا يعرف إلا العباد والرهدة والنسك والسياحين والفقراء، وما قيل لأحد من أصحاب رسول الله صلى الله عليه وسلم صوفياً، فتقول وبالله التوفيق

الصعبة مع رسول الله صلى الله عليه وسلم بها حرمة، وتخصيص من شمله ذلك فلا يجوز أن يطلق عليه اسم أنه أشرف من الصعبة، وذلك لأشرف رسول الله صلى الله عليه وسلم وحرمة. إلا ترى أنهم أئمة الزهاد والعباد والمتوسطين والفقراء والراغبين والصابرين والمجتبين، وصور ذلك وما نالوا جميع ما نالوا إلا ببركة الصعبة مع رسول الله صلى الله عليه وسلم، فلما سموا إلى الصعبة التي هي أجل الأحوال واستحال أن يصلوا بمصيلة غير الصعبة التي هي أجل الأحوال وبالله التوفيق وينابيع بالقول. وأما أنه اسم محدث أحدثه اليماديين فمخال لأجل في وقت الحسن البصري رحمه الله فكان هذا الاسم وكان الحسن ضد أدرك جماعة من أصحاب رسول الله صلى الله عليه وسلم ورضي عنهم جميعاً وقد روي عنه أنه قال ر بيت صوفية في لطواف فأعطيته شيئاً فلم يأخذ وقال معي ربة ذوابك فيكمهي ما معي. (15)

مدحكر منها على سبيل المثال

التصوف نظرة ذهنية مثالية للعالم ويرجع أصل التصوف إلى الملقوس (الأسرار) التي تؤيدها الجمعيات الدينية في الشرق والمغرب قديماً و الحديثة المتصوفة في هذه القوقس هي الاتصال بين الإنسان والله والاتحاد بالله. المصروف فيه أن يتحقق بالوجد أو الكشف وعناصر التصوف موجودة في المبادئ الفلسفية الدينية القديمة مثل (الكورنوسوفية والبراهمانية والفيدعورية والأفلاطونية والبع والفيتور الفلاسفة للتصوفين الكشف هو نوع من الحدس المصوفي أسمى شكل للمعرفة وفيه يتم إدراك الشخص للوجود بشكل مباشر (16)

المصوفية هي تعاليم دينية مصوفية في الإسلام نشأت في القرن الثاني وانتشرت في البلدان العربية في عهد الخلفاء وكفنت في عهد الأول تشبه بالترجمة إلى وحدة الوجود مع بعض عناصر مادية وبعد ذلك وتحت تأثير الأفلاطونية الجديدة والفلسفة الهندية والأفكار المسيحية سيطر الرمد والتصوف المنطوق على المصوفية. وكانت المصوفية تقبل وجود الله باعتباره الواقع الأوجد على شكل الأشياء والظواهر فيض عنه وتبعاً لذلك فإن الهدف الأسمى للحياة هو الاتحاد بالذات الإلهية من خلال لوجد والتأمل وكذا من أبرز دعاة المصوفية المصوف المغربي المشهور ودي (القرن الثاني عشر) ونفكر المغربي المزالي (1059 - 1111) والمصوف المصري صوفي الأياز (المتوفى 1720) وغيرهم (17)

في الأحوال كلها يقول إن رنة نصريف ونمازيم مشاركة هب وهناك تختلف حيناً وتشبه حيناً لا تطابق فيما بينها بالمطلق.

الأ في حبيب هب هب ولا يمكض الحروج يعرف فاضل منق مصف وغيره في صورة كلية عن مهمية التصوف. ومن هنا تأتي أهميته والشغالياته وكف تبي لنا وميتي لاجباً أن ثمة متعالمين ومقدين يرون في المصوفة أنهم من المصطفين إليهم كذات قدرات ومفاتيح وأسرار تكتفهم من الوصول والمشاهدة والحمس. بقولهم بمرور بصب وشع كصراج الأنوار ومستقرهم ومهمهم الأصوار ومستودعهم

ومن جهة أخرى ثمة من يخالصهم ويحربهم ولا يرهم أكثر من مرضى. غير أسوء، بلوصف اجتماعياً ونفسياً مرضى هسبون أو مجدين، ومرد ذلك في رأي يعود لسبين الدين، الأول يتعلق بالتصوف بصب وما مر به من حالات دفعته لإحلال رذات فعل سواء كلامية من خلال التلميح أو التصريح أو عن طريق سلوكيات اجتماعية جاءت نشاراً

والصوب الثاني متعلق بالثقافة سواء الباحث أم الدارس أم فقه، وعلماء الكلام أو حتى الإنسان العادي وذلك لعدم قدرتهم أو رهبتهم في تبيل هذه التجربة وفق مسيقاتها التمسكية الترافعية المرفية، بتطلعة وتبينة على أسس ضها م ضها من الشرع والدين بتعليه القران والمسة فتم تتأله بمرجعية متشدة تكفيرية في بعضها وفي بعضها الآخر عبثية غير مسؤولة وسدكر لاحقاً بعض التعادج من ضلال الطرقي. علم أن بعض الباحثين يرى أن التصوف خرج أول ما خرج من عبادة الفرق الكلامية وهمهم الأشعرية. فالكفكر بصر حامد أبو زيد في كتابه مفهوم النص يرى أن التصوف انبثق من حب الأشاعرة، فالكفكر بين أسد المحاسبي اشعري صوفي، وابن عربي بصر في فتوحاته على

الحياة، وإغراقه في الصبوم المديد وتهجير عه
النفس في سياسة عوته الفهم العرنة والعزلة
للمعة في التأمل. تأمل مبررات الله المسطورة في
الأسطق وذلك لامتلاق الروح للمعة باليهيـص
وبالنقاء، وتحريف ومظهره من أدان الجسم
وفتح الأعداء ككل الأمداء أمانها، لتنهتف
لامستقبال إشارات الحق ورموزه، ودخولها في
مجال ترددات الوعي الصكوبي والصكفي، وإقامة
علاقة شعاعية وخاصة جداً مع الله تحت عموال
الاتحاد أو الحلول أو وحدة الوجود أو التجلي. و
غيره من باطلات روحية خلّفت باليهيـص العريـص
على جدار قلبه وذلك لإدراك ومعرفة ماهية
الذات وتركيبتها العجيبة وم تخرجه من طبقات
براطمها ويشتتها الوعي والعقل والقلب والحب
بملاصـح وسمات باربعها متكنة على الحديث
الشريف للنبي محمد ﷺ (من عرف نفسه فقد
عرف ربه)

ولكن من كانت فعلاً الصوفية طريقاً
أصب للهروب والتعاقل على المؤسسات الدينية
الصكوبية عبر التاريخ بعد سيطرة المتهـد
ورجالات الدين وتسليمهم زمام الأخذ والرد والمخ
والقبض في أيدي القصور والبدان. ٩٩

المديد من العلماء والدارسين والمتنورين
العلمانيين رأوا أن من الأميـاب الهامة التي دفعت
للتصوف إلى أن يتكسبوا على هذه الشاططة من
المعوس والتمنر والبعثية هو وجود المتهـد، وم
يعارضونه من سلطة روحية أو اجتماعية على
الأمراء والسلاطين فاشيخ محمد عيمد يرى أن
التصوف ظهر في القرون الأولى للإسلام فكان
له شأن كبير، وكان المرص منه في أول الأمر
تهذيب الأخلاق وترويض النفس بأعمال الدين
وجديها وجعلها وجدات لها وتزيينها بأسرارها

التمسك بالمعتقد الأشعرية الأسمسية لكس
المفكر الأشعري قد عانق التوجه الصوفي وأترح
به امتزاجاً تاماً عند العزالي قبل ابن عربي بقرون
من الزمن. (18)

والتصوف حكيم تراء بعض معاجهم
وقواميس مبرراتهم على سبيل ما جاء في كتابات
المرميت للهرجاني إذ يعرف التصوف ب: مذهب
كفله جد فلا يخلعونه بشيء من الهرل وقبل
تصديه القلب عى موافقه البرية ومعرفة الأخلاق
لعلمية وإيجاد سمات البشرية ومجنبة الكعالي
السمانية ومعارضة السمات الروحانية والعلق
بطوم الحقيقة واشتمال ما هو على المرمدية
والنصح لجمع الأمة والوفاء لله تعالى على
الحقيقة وإتباع رسوله. (19)

وبحسب ما جاء في رسائل ابن عربي،
مصطلحات صوفية، فإن التصوف هو: الوقوف
مع الآداب الشريفة ظاهراً، وباطناً هي الخلق
لألمية، ويقال بقاء إتيان مفكرم الأخلاق وتجب
سببها

ويشكل الأحوال فالتصوف لا تحتص به ملّة
أو طائفة أو دين أو شعب ما، فهو برعه وطريقه
عرفته الشعوب في مختلف البلدان والأزمان، في
بلاد الهند والفرس واليونان. حكيم عرفتها جميع
لديانات والمعتقدات البشرية، إلا أن طريقه
واحد واضح ولو تعدد السالكون من معتقد
أصقاع الأرض ويمتد الأئمة المتهـد إلى آلاف
السمين. طريقها واضح ووحد يبد بالتشـد
والتوحد مع الذات الكني، ذات الأنا الأرضية،
ورقص ككل مظهر الترف ومتطلبات الجسم.
طريقه يبدأ أول ما يبدأ ببذل وإسنة وتحجير
وابكر الجسم وكبت الشهوات، بتدريبات حد
فسية وترويضه من خلال إبعاد عى كل صـور

قد ارتأى فقال: التصوف هو أن تجري على الصوفاً عمال لا يعلمها إلا الحق وإن يتكلم دائماً مع الحق على حال لا يعلمها إلا هو بشر الحديث قال الصوفاً هو من صفا قلبه لله

هو القوي المصري قال الصوفاً هم قوم اثروا الله عز وجل على شكل شيء فآثروا الله عز وجل على شكل شيء..

سهل التستري قال الصوفاً من يرى دمه هدرًا وملوكًا مباحًا وإلى الصوفاً من صفا من الكدر وتمتلاً من الفكر وانقطع إلى الله من البشر واستوى عنده الذهب والفضة ويرى أن التصوف قلبه الطعم والسكوت إلى الله والفرار من الناس.

الجبس قال في التصوف التصوف هو أن يملك الحق عينك، ويحكك به وقال أيضاً هو أن تطوف مع الله بلا علاقة.. وكذلك التصوف دهر مع اجتماع ووجد مع استماع وعمل مع إتباع. والصوفاً كالأرض يطرع عليها كل قببح، ولا يخرج منها إلا كل مالح، وهو كالأرض يطوف البر والماجر، وكالسماد يظل كل شيء وحطلمر يضي كل شيء ونقل عنه الصلابذي بأن التصوف حفظ الأوقات. وهو لا يطلع العبد غير حده ولا يوافق غير ربه، ولا يتأخر غير وقته

التوري قال التصوف نشر مقام، واتصال بتوأم، قيل له ما أخلاقهم قال إدخال السرور على عبدهم والإعراس عن أناسهم ويورد القشيري تعريفاً للتصوف نقلاً عن التوري تمت الصوفاً السكون عند الهدم والإتيار عند التوجد

التبلي سئل لم سميت الصوفاً صوفاً؟ فتن: لأنها ارتفعت بوجود الرسم، والبسات

وحكمه بالتدريج، ابتني الصوفاً في أول أمرهم بالمقهاء الذين جمعوا على شواهد الأحكام المتعلقة بالجوارح والتمتع فكان هؤلاء يتكلمون عليهم معرفة أسرار الدين ويرمونهم بالفكر وحالات الدولة والسلطة للفقهاء لحاجة الأمراء والملايين إليهم فاضطر الصوفاً إلى إخفاء أمرهم ووضع الرموز والمصطلحات الحامسة بهم (20)

مهد اجتهد واجتهد قلب وبعد العشرات بل المئات من الباحثين والتفتت وحتى المقهاء يبقى لأهل التجربة المعشاة على الصغين العملي والتطري من الصوفاً أصعب رأيهم الخاص والأكثر مقاربة، لا بل التصاف بالحقيقة.

ماذا قال المتصوفون في ماهية التصوف والصوفاً؟ وكيف حاولوا تعريف ماهية تجربتهم ؟؟

ما هي الأسس التي انطلقوا منها وعلى ماذا استندوا؟ هل استطاعوا طرح رؤيتهم وفق حالاتهم الخاصة جداً التي عاشوها؟ أم استقوها من تجارب الغير التاريخية وتكرروا التصاريح لمخفق فيها، والمداولة؟؟

سبورد هب بعض أقوال المتصوفة حول مفهومه للتصوف وسري حكم هو معبر عن حقيقتها لمصيب بسبب ألا وهو أنهم أصحاب أثبت وأهل مضاة أدري بشهادتهم مستدبين في معظمهم إلى ما جاء بكتاب العقلي الصوفاً وبفسادية تصوفه للتصوف علي ريمور والمستند هو بدوره على ما جاء في الرسالة القشيرية للقشيري وعلى ليجلابندي في كتابه التصوف لمصيب أهل تصوف وغيره من أمهات الكتب ذات الشأن

معروف الكرخي قال التصوف هو الأخذ بالحقيقي واليأس من ممد في يدي الخلاق

مقاربة أنثروبولوجية لظاهرة [الطوطة]

في حياتها العربية المعاصرة

□ د. عز الدين دياب

مدخل:

تكسب هذه الدراسة شرعيتها المهيمنة من خلال معرفة وحس العلاقة بين ظاهره [الطوطة] المحسوبة على الساء الثقافي، والأنثروبولوجيا الثقافية. حتى نجد دلالاتها وموثراتها في المقاربة التي ترمع إقامتها تمهيداً لوضع المعاي السليمة لظاهرة [الطوطة]، باعتبارها مهمة دراسية وعاية بحثية للأنثروبولوجيا الثقافية، وهي تدرس الظواهر الساتية دراسة ميدانية /حققية / تطبيقية، أو عن بعد.

والأنثروبولوجيا في حقائقها المهيمنة والمعرفية علم الإنسان بامتياز لأنه بشكل موضوعها الأساس، فتقول في شأنه، وتفسر في سلوكه الاجتماعي/الثقافي داخل الساء الاجتماعي.

وكشادت حصيلة تعدد وتباين وجهات النظر في معنى الظواهر وتفسيرها انقسام الأنثروبولوجيا إلى عدد من العلوم الأنثروبولوجية، نجد للمقاربة لا داع لمكثرها

الياء الثقافي

الأنثروبولوجيا الثقافية هي أحد أهم نهاية تلك الانتسمنت، وهو القول إن الأنثروبولوجيا الاجتماعية تأخذ بمفهوم الياء الاجتماعي نسبة

وتمضي الأنثروبولوجيا عبر رحلتها في عالم الإنساني بحث ودراسة وتمحيص، وتوقف أمام لظواهر اليمانية - نسبة للياء الاجتماعي - مصورة ومعبه لتعترف بعد ذلك إلى وجهات نظر متباينة حسب تأويلها لظاهرة اليمانية

ونفترض أن كلمة المسر في هذا الافتراق المعاي التي منتمها على الظواهر وفق ما يتوكله عنها الباحث والدارس والمنظر الأنثروبولوجي

والطعام؛ هو صروب من الجراد والجنادب
يتخذ في الحقول ينضل الريح.

وبمعنى (4) «رائد الطلاب» في تسليح الكريد
من الصوة على ظاهرة [الطولة] قوله: نَضُّ نَمْدُ
نَطْ، ويططاً 1 - فر: 2 - وكب [-] الططط.
1 - الطكثير الذهاب في الأرض 2 - الوكب،
الفر.

ونحن نعلم أن النط - والوكب - والفر - والنض
- والطط - كلمات ومصطلحات تضع معانيها
مع جم اللغة العربية على الحيوانات مثل الجراد
لتوضيح جانب من سلوكها على الأرض، أو
الحقل.

وفي هذه الدراسة أريد من أحد «فعل نط» أن
تستدل على أصل [الطولة] ونشير إلى جذورها

إذ قصد المقرب من يصل إلى من قدم بعمل
العمل (5) نط حيث يرى أن النط لا يقتصر على
الحيوان، وإنما يخص الإنسان أيضاً

لخص للمطالع عالم الإنسان، فكيف تراه
للغاية، يختلف عن عملية النط كفعل عملي،
أو حركة يقوم بها الحيوان، مثل الجراد، إما
بقوة الصخرة إلى الطعام، وإما بقوة الضووع،
والرياحنة. الخ

السؤال كيف تراه؟

بداية، إنها ولاشك بذلك، تعود إلى الحياة
العربية من الأوس إلى اليوم. وتشكل مشاهدتها/
سيناريوسها من خلال ما يجسده الناس في
سلوكهم الاقتصادي اليومي، بل قبل بمصريح
العبء فيه: «الطططين» وهم يمارسون فعل النط
والطولة في حياتهم اليومية. بوصفها سلوكاً
تهدف تحسبه «لغاية» على الباء التثنية العربية
على اختلاف مستوياته المحلية، والوطنية،
والعربية

لظاهرة الاجتماعية في حين أن الأنثروبولوجيا
لتحافية بأحد المفهوم البنية التحتية في تشه
توصيها، الموضوع التي يدرسها. ونعني التي
تصفها على البنية الاجتماعية، والتفرقة التي
تقيمها بين المجتمع والثقافة.

ولعمري فإن جواب هذا السؤال تجدده عند
العلامة الأنثروبولوجي «إيسار بريتشور» عندما
أوضح بمصريح العبارة (1) «بأن مفهوم المجتمع،
ومفهوم الثقافة، يميز كل واحد منهما عن وجود
واقعي واحد»

وتفهم المقاربة بمجالة أن الأنثروبولوجيا
الثقافية تدرس وتحلل المبررات، والمفاهيم التي
جاءت ووردت في تعريف تايور للثقافة (2) بأنها
ذلك الشكل المركب الذي يشمل المعتقدات
والتقاسيد، والمعتقد، والأخلاق، والفن،
والعرف، والعرف، والفنون، وكل ما يعكس فيه
الإنسان بوصفه عموماً في المجتمع،

الطولة بوصفها ظاهرة بنيانية ثقافية

حسبنا أن تعريب ظاهرة [الطولة] على
لبس الثقيلة - وتعديداً على البناء الثقلي العربي
بوصفه الواقع الموضوعي الذي تنتمي فيه هذه
الظاهرة على نحو أو آخر، وأن الأنثروبولوجيا
الثقافية تدرس تمييزاتها في حناقتنا العربية
الماصرة حسب مبادئها الثقافية / الاجتماعية
المتميزة بين البنية الثقلي المحلي، والوطني،
والقومي / العربي.

ونعتقد أن [الطولة] تعود إلى أصولها
وحديثها اللغوية إلى ما يقوله المعجم الجوهري (3)

«نط - نطاً ونط فهو نطاط - والنشي - نطاً.

مذه أو شذه

وتبرير السلوك الاجتماعي المتوافق. واحترام القوة العاشقة القائمة على الظلم الاجتماعي

والطوطومون في مجتمعنا العربي في هذه الحالة مجموعة من الانتهازيين لهم مشازب وأصول اجتماعية متضاربة في الاتجاهات، والولادات والمعايير التي يرأولونها. وفي اقترابهم وابتعادها عن القوة السياسية صاحبها القرار السياسي.

وتتمثل المقاربة من أسباب وهوامل وجود ظاهرة [الطوطومة] في الحياة العربية من الأوس إلى اليوم. ومزاولها له عاصده في معرفة ما إذا كانت أسبابها. لا تزال أيضاً مستمرة من الأوس إلى اليوم. أي إلى الحياة العربية الراهنة؟

لاشك بأن عوامل وأسباب كثيرة جعلت بعض الأفراد يمارسون [الطوطومة] أهمها غياب مفهوم المواطنة والتبليغ، وما له من استحقاقات من عدل اجتماعي. ومساواة، والرجل المناسب في المكان المناسب، والحرص المتساوية لكل أبناء المجتمع وفتاته. والحرية الاجتماعية والسياسية. والراي والرأي الآخر، والمكاشفة والنقد البناء، وبعداً أخلاقياً

وللمعروف أن القمع الذي عرفه المجتمع العربي، وخلفيته من استبداد سياسي، واجتماعي حرم المجتمع من الظفر بشخصيته السياسية السلمية، الأمر الذي مهد لتطوّر ظاهرة الطوطومة باعتبارها سبيلاً لمل [الطوطومة] ليهزج مبادئهم ومبادئهم الخاصة على حساب إقراهم من أبناء مجتمعهم

وترى للمقاربة أن المشاهد الأتية تجسد ضاهرة الطوطومة في حياتنا العربية الراهنة وتؤشر على المآتي التي تدولها الناس عن هذه الظاهرة

وتعلن المقاربة أنه عدم تعمل ذلك فهذه ترى أن مناقشة ظاهرة [الطوطومة، القصصية] تحجب من قبلها على نقد الواقع العربي الراس نقداً اناسياً / أنثروبولوجياً ثقافياً لتقول فيها ضاهرة غير مرمية، وغير متواراة مع المحدثات الثقافية التي تعارف المجتمع على معانيها. وذلك في التعامل السليم بين الكبير والصغير، والقوي والضعيف، والحاكم والمحكوم في المظالمية بالحق، والجاهلة بالاراي. وفي تقويم موقف، وإبداء مشورة الخ.

وبذلك القول السابق إن ظاهرة [الطوطومة] ظاهرة سلوكية اجتماعية / ثقافية يلجأ إليها، ليعطى بقصد الخط إلى مصاف مناقشة المذبة والمعنوية بالأساليب والتهات ظهر مستقيمة (6) اقراهم السلوك المحتال، والتكلام المصقول. ومصنوعة التكذب والحداد، والشب والتدويز. والمساورة، والنفاق الاجتماعي بخاصة الفكري والسياسي

ولقد أنثروبولوجيا الثقافية بدفع وتوجيه من المقاربة بأن [الطوطومة] ضاهرة بنائية ثقافية سياسية مركبة تنفر إلى (7) التناق الاجتماعي والسياسي، والمرايدة والانتهازية، والوصولية، وعدم إعطاء الوقت القيمة الاقتصادية التي يستحقها للتلاعب بالرمز، التطرب المتفادب في ظل الأحزاب الحاكمة. التفتكر للقول: شهود زور مدهشة. الخ

وتجلى المقاربة من وضع بعض المآتي على ضاهرة الطوطومة بأن الظلمة يريد من طوط ويطوطته تحقيق مصلحة حاسه على حساب إقراهم بل قبل على حساب المصلحة العامة وإرضاء أول الذي يتحول في مجتمع العربي إلى قوة للدفاع عن التذات، وتقديس الأث وتجييلها

الشاهد الأول

♦ يا أخي هذا اليوم آدم متطوّفٌ بشكّل غريب — يوم ممّسّك يتقدّ الرخوة — ومسرّ يمارسها ، وإذا به اليوم من أصعب الملائين !
هل أتى بها من بيت أهله؟ فكأنّ يُحمسّ من الموقنين الصبور وراح يتقرب من ضلّال وعال — ويصيح الجوخ بُداً ، وذلك ، ويصافق ويرفود ، وأخذ يبدّ من مصعب إلى مصعب حتى صار على ما هو عليه اليوم

الشاهد الثاني

كلمت وصل إلى سمعه بأنّ هناك مجموعة من الناس تريد تأسيس سد أو حرب للسلطة لسياسية فيه شلّون ذهب وانصب إليه - وراح يسعى بظفر جهده ب يتصور في قلبه الهرم ، وفجأة يثبّ على مده مجموعة ويهجم ويهجم وسعدو مسبح على راس ذلك السدي وراك وعنده مسألة الأسفد كضيف هذا ب فلان اجاب إنه قبل وجده ليعلمهم تجربته!

الشاهد الثالث

كان يشعر بالظفرة من الدلال الذي يحسّ به شقيقه الكبير من والده ، وكأنّ يشكّو ذلك إلى أمسكائه ، وفجأة قرر أن يمدّ إلى مرفق المصدرة في البيت - ويتجاوز شقيقه الكبير في مصادرة والده - وكلمت عاد والده إلى البيت يمس ويجلس فريه ، ويسرّ له بأخلاء شقيقه الكبير في البيت ، وسوء تصرفه مع إخوته الصغر وفلّ على هذا الموال حتى حظي بدلال والده ، وعمر صاحب الطغمة الطغمة بين إخوته ، وفي حوار الداخلي مع نفسه أثنى على نطوقته في المنزل وقال هكذا ، يؤخذ الدني غلاب

الشاهد الرابع

♦ يتستّم أنا نطاط بطمسي ، ولا أحب أن يسميتي زملائي إلى أي عمل ومصعب وأعد ثم يقول : أحلى من الله خلقه أشطر مني دم خلقوا بهذه الميارات فكأنّ يسوع تعافه لديره في العمل عتد جملة يبدّ من فوق أقرابه ويصيح المسؤول الأول في الشرطة

الشاهد الخامس

♦ وقد تقصه بأنّه سيقبر قفده ، ويبلغ أحد رحلاته أن لا رجعة عن قبر القتر راح يتصرف إلى أصعاب الجاه والقتران ولحداً بعد الآخر ، ويأتي لهم باليداي ، ويصافق لهم ما شاء من النفاق وفجأة أصبح من أصعاب القتران مسألة صديقه ماذا فعلت؟ أجابه وهو يهقر بأصبعه على المكتتب ، بالنطولة يا صديقي ، لأن النطولة متناحك إلى عدالم هؤلاء البشر أغنيهم نعد ونعد ، ونفاق وكفنب ومسح الجوخ ، أم لا حداً أشطر من حداً ، وأنا أشطر قدرة على النط والنطولة

الشاهد السادس

♦ وهو يهوق سيارته أصاب الشيخ العصور على طرف الشارع ، وعدد شاهد الشرطي يسير نحوه ، نعد إلى مكش المساق بعد أن أحلاه له وقال له قل إنك أنت أسيت الرجل ولا تهتم والذي سيفرجك من السجن بسرعة فكف لا تمس أن موعدني حداً مع صديقتي

وتسأل المأزبة سوالي على ماذا تبدل هذه المشاهد وما هي الصور المجتمعية التي ترسمها؟

وتجيب عن سوالي بأنّ المشاهد السابقة جملة لفكرة من الدلالات والمؤشرات البنية

1 - إلى مبرة السعد والنطولة عدت تسمر عن وجهي بوشوح لا ليس فيه في المجتمع التي

يحمسون في سوية واحدة، ويتساوون في الحقوق والواجبات، والمعية فيه للمساواة والعدل الاجتماعي، وحق القول، والرأي والرأي الآخر، ومبدأ المحاسبة والديمقراطية التي لا تفرق بمفاهيم عدة مثل المركزية، والرشدية، الخ

والخلاصة أن الأجل في هذه المشاهد قوتي في التعبير عن حقائق الحياة الاجتماعية التي تقتدر إلى السلامة، والوحدة الاجتماعية، وتأتي بنفسها عن ثقافة المحبة والتعاون والاندماج الاجتماعي، ومصحف روح المواطنة التي تشغل سندا لقوة الوحدة الاجتماعية، وأن يفسر أسسه المجتمع الواحد أدوارهم وإمكاناتهم على قاعدة المساواة - ووضع الرجل للنسب في المكان المناسب، وتطبيق مبدأ المحاسبة والمسؤولية على ككل أسسه المجتمع بهذا عن العلية، والوساطة والجاه العائلي والقبلي.

وهي مسائل يلخص الأثر والنتائج الباثية للثرتة على ظاهرة [الطوطمة] وإلى ما ستؤول إليه من حال اجتماعية داخل البهائم الاجتماعية العربية الذي تتواجد فيه الظاهرة، وما لب من طواهر تساهمها وفق قانون الاعتماد الوظيفي المتبادل بين الطواهر؟

في البحث عن ظل مظاهر الطوطمة والنظام في مجتمع العربي، أي تناقصها بما يجب أن تكون عليه الحياة العربية المعاصرة في عالم أريد فيه مجتمع المعرفة، أي مجتمع المعلومة يريد من الهوية والمسافة الحضرية بين وبين المجتمع العربي، وهذا معناه أن التحديث التي تواحه الوطن العربي تتزايد بنسبة متوالية هدمية، كضم بقول المهدي المجرى في كتبه للعرضة الحضرية العربية الأولى(8)

تأسس علاقتها الاجتماعية على قريى الدم، والجهة والمقيدة المتصية، والمعرفة الشخصية، وهذا حال وطن العربي

2 - لا شك بأن العلية التي تقوم على أساسها شبكة من العلاقات الاجتماعية القائمة على القوة تشغل رسيه حصة لظاهرة الطوطمة والتجملد، والحية العربية، بل قل ما في بنيتها من عناصر ومفاهيم ثقافية تفدي ظاهرة الطوطمة، وتفتح أمامها الأبواب الضخيرة، ليس العرب هم من قال: اعد رجالك وورد المني ثم ليس هذا القول يشغل خلفية ثقافية للعد والطوطمة ويحير ملوكها الاجتماعي؟

3 - يستفاد من تلك المشاهد أن المحدثات الثقافية لظاهرة [الطوطمة] تمثل في جانب المرض المتكافئة وعدم وضع الرجل المناسب في المكان المناسب وسيطرة علاقات القربى على اختلاف مصيبيها من قريى الدم إلى قريى الجهة، وقريى المقيدة، الخ

4 - وتؤكد ظاهرة [الطوطمة] ما كان لها أن تكون وتمتلك مستوى محلي من الشرعية المجتمعية، لو أن النقد الميمسي والاجتماعي والقيمي يملك حوقفه في موافقه التقدير من المكسب غير المشروع، ومن توظيف المال والجاه في بلوغ المصعب، ومن عدم احترام المكافآت والمساواة بين الناس، والتعدل الاجتماعي ونهايات الشرعية الشعبية بوصفه شرعية مدنية

5 - مفهوم المواطنة كقاعدة اجتماعية /ثقافية تؤسس لمجتمع مدني يقوم بنهاية الاجتماعي والسياسي على أساس أن أبناء المجتمع

ومن جهة معينة من سطوة وأصعب حيرة في التفاضل والتماثل، والسلم الاجتماعي، ووجه رب المبدع داخل الهيئ الاجتماعية، وتشديد الحوار الاجتماعي والمهامي، والتشديد، وإشهار التهم القليل لتضاهي الحوار مثل الرأي، والرأي الآخر، والمواطنة، والعقد الاجتماعي، والعدالة الاجتماعية، والديمقراطية، الخ.

إذ ضمن ما ذكر من ظواهر على من هم ظاهرة النمطية فما هي حملاتها الثقافية، والعوامل البنائية التي تتشعلها؟

تري للثورة أن عنة الظاهرة العلة والنمطية والنمطية من يشملها ويمتج الأضال والسرور أمهم، ويسوع سلوكها الاجتماعي والمهامي، ويضمي عليها الشرعية الثقافية، أي قبولها في المجتمع مدعومة بمدد من المصداقات الثقافية عادات ثقافية. أعراف التي ينشعب هؤلاء، كتب يشون على من يقوم به، ويرولب، وتقديمه ككلم أو نموذج يعتدي.

وتقول لك القارية، بناء على ما تم دراسته من تحليل، واستشراف ظاهرة النمطية، أن من يسوع النمطية قد مارسها، ونمذ من خلال إلى موقفه السبي. وهو المستيد الأول من يشجعهم على النمطية وهم عبوة، وعيبه للعال عدم، و محدد كصدا، في تجسير المزمز والاصعب والوصف لمصالح تبعه بحيث تصبح ممدل المجتمع والدولة تحت تصرفه

إذاً، حينئذ ثقافة النمطية والنمطية تعد البنت الشرعية ثقافة المجتمعات الأهلية، التي يقوم بتبنيها الاجتماعي على رواية القرى وما ترفنها من أعراف وقيم وتقاليذ تُعزّز ماصرة عصبية القرى على اختلاف مصاصيها.

إن تصور الحياة العربية الحديثة من العلل لسمية، وما يحاربه من ظواهر ثقافية وفكرية وحتم لا يمكن أن يتكون هذا التصور صليماً إلا إذا قامت المخزبة بتسليط الضوء على ظاهرة النمطية ومثاليها من الظواهر العلة التي تتبدل الاعتماد الوظيفي بهدف داخل الحياة العربية لراهية، ومن ثم إزالة هذه الظواهر ببدائل بنائه جديدة تماثل مع روح العصر، وتتوافق مع القيم الثقافية الحديثة والجديدة التي جاءت إلى ثقافت العربية وأحدث تتدفع فيها

ومن أخطر الظواهر التي تسد على نشوء وتكون مسطرة السطوة والنمطية الثقافية الضاربة، وثقافة الخوف، وكلاهف يساعد على نمطك بية المجتمع العربي، ويجبر الولاءات لمصالح امتدادات قبلية محسوبة على المجتمعات الأهلية التي تُشكل في قري القرى الدم، والجهة والمقصد، ٩٩، والمذهب سواهم ومعرسات للانقسام والثار القبلي والافتال العنوي والعش والرشوة والعمال الاجتماعي، ويكلمس إيدو آله، والكصب، وما يمتق عنه من عداوة، وفكرية، واتصاف، ولم وفور في المصالحات، والتبني، والفلا الففاحش، والامتثال الاجتماعي، والعزلة الاجتماعية التي تتحول مع مرور الزمن إلى اتجاه اممراتي

وتفترض المقاربة أن الظواهر والعلل المصدقة تعد موشرات وشولهم حماية للسؤال؟ كصم يقول علم المستقبل، ظاهرة النمطية والنمطية، وفعلها في التجربة، والانتصاف، والشرمة وتحيد بل إبعاد أصحاب الكصافات والقدرات والمواهب من مواقع ومراكز المسؤولية لممارسة فعاليتهم وإبداعهم.

بمستقبله بحيث يكون المستقبل العربي على الصورة التي نديرها تلك القوى.

وحسب المقاربة أن تقول إنّ ظاهرة [الطونة] مكثرت في الحياة العربية الرافعة بقوة فعل الا وهو الاستبداد، وثقافة الغلبة، والمناصرة العائلية، والعشائرية ومهدا طرق تسد

وشأن ظاهرة [الطونة] شأن الظواهر البتائية المدة تظهر في المجتمع العربي، وتتكاثر بين أضراره وبها الاجتماعية بقوة الجهل وبهيمته ثقافته - ثقافة الغلبة والمطبة العشائرية على اختلاف مضامينها - وما لها من المصادر ومؤيدون وتبع في العائلة، والفرد، والبطن، على حد قول ابن خلدون، والقبيلة والعشيرة، والملة، وما لها أيضاً من ثقافة الشطرنج والزعرار، التي تتناغم وتتسند وتطعمها معها

وكم آخروا التاريخ العربي عن أحوال شغلها الرعب والشطرنج في الحياة العربية الماضية، عندما صعدوا يتدخلون في سياسة الحكم والحاكم؟ وكم من حاكم أدعى لهؤلاء وشاعلهم رغباتهم وأهواهم، من أجل أن يكونوا في نهاية الأمر، سنداً له ضد الرغبة، ومن في حكمها

والحقيقة المرة التي خلصت إليها المقاربة أن الحياة العربية الراهنة مفتوحة على ظاهرة الطونة بشكل أسبقها الباشا الاقتصادي والمسيحي والثقافي والاجتماعي والعسكري

الا يشكل لك هؤلاء، أقصد من سلك إلى قمة المسؤولية على اختلاف مضامينها وطاقاتها في كثير من الأقطار العربية، وما استحوذ من مال وسلطان وسقوط ذاله على أن الأبواب مفتوحة للتملص من حكمهم من ركبهم العربية الذهبية!

وهكذا تجد المقاربة أن ثقافة ظاهرة الطونة والطونة تشغل القصر العربي لتتفكك العسكرية وثقافة الطونة تصود في أصولها وجذورها إلى أصياف بثينة تحسن المجتمعات الأهلية، التي لم تنوغلها العوامل الموسوعية لتجاوز محددات ثقافته القري

وبحكم الاعتماد البوليغلي المتبادل بين الظواهر البتية عمومًا والظواهر لعل بشغل خاص، فإن ثقافة الطونة تشجع ثقافة الحضارية ضد 'سنت القري' وثقافة الحضارية تشجع ثقافة الخوف وعاصرها ومعداتها

هنا علم أن ثقافة الحوف بالتمسك لوظيفة مع ثقافة الحضارية تشجع ثقافة الانتقام والثأر، وثقافة الضل بمصباتي

والثقافات المبينة تشجع بطور ثقافة المبر، والموازي الاجتماعية، والماصرة القبلية، والجهوية المدينية، والجور في الاقتال، هي مجتمع هذه 'ثقافة مدس إلى الانقسام والشرعة، والحروب.

والخلاصة، فإن المقاربة وقد مضت تحليل ظاهرة الطونة وشبكة العلاقات التي تقيمها داخل البناء الاجتماعي العربي، لمعرفة أسباب حمور وطاقم هذه الظاهرة في حيزها العربية، فإنها تدرك أن ما صنعت به من تحليل لا ينطلي كل جوانب ظاهرة الطونة، وحسب أن تؤكد على ما بينها، وبين بقية الظواهر البتية من تراكب وتساند وتطعم يطول مستقبلاً سلامة البناء الاجتماعي العربي، ويؤمل للانتماسات والحروب، وهروب الحكومات إلى الخارج، ولي يكون مؤمل قدم للقوى التي تتربص به، أي

- المناصب - مصر العربية - 1984 - ص 37 - 40
- 2 - د. عمر الدين دياب - دراسات أنثروبولوجية تطبيقية - دمشق 2006 - الدار الوطنية الجديدة - ص 174 - ص 195
- (3) - المجمع الوجيز - مجمع لغة العربية - د. خاتمة بورقلا القرية والتعليم - 1992 - القاهرة - ص 62
- (4) - جبريل محمود - رائد الطلاب - بيروت - 1967 - ص 92
- (5) - كوكند الطلاب - المرجع السابق - ص 2
- (6) - عمر الدين دياب - ركاب العربية الذهبية - انتمون العرب من هريفة حزيوان - إلى ما بعد الصحراء - المائد - المجد الثالث والسبعون - مرور (يونيو) 1994 - ص 22 - 25
- (7) - المرجع السابق - ص 23
- (8) - المهدي المسجرة، الصوب العنصرية الأولى مستهل الخامس، وماضي المستقبل - مكد - ص 60 - الدار البيضاء - للمغرب

والخلاصة، فليس التأثير الأنثروبولوجي لظاهرة التطول يجعل ندبي أنه ساعد المقاربة على تجديد جملتها من الخصائص النظامية الاجتماعية، وإبراز العديد من المحددات الثقافية الضمنية بوضع النقاط على الحروف التي تظهر بوضوح لا تيمم فيه الدور الاجتماعي / النفسية الذي يشمله النظام داخل البنية الثقافية العربية. وأرادت المقاربة أن تصل إلى عتبة النهائية المتمثلة في تعريف السلوك الاجتماعي / النفسية الذي يمارسه ويلعبه النظام، متمدة على ما يسمى بالخفايا الاجتماعية الذي يميز بدقة بين السلوك السوي ونقيضه.

الهوامش

- (1) - يمار برينارد - الأنثروبولوجيا الاجتماعية - د. أحمد أبو زيد - البنية المصرية العامة للكتاب - الإسكندرية - 1958 - ص 110 - 112
- (2) - حول تعريف الثقافة يرجع الرجوع إلى [1 - د. علي محمود إسلام الدين - الأنثروبولوجيا الاجتماعية - الدراسات العقلية في المجتمعات البدائية والقروية والحضرية - مكد - دار

اللغة العربية بالمغرب الإسلامي وأثرها على الوسط الفكري والعلمي

□ بلال لعربي*

يعتقد الكثير من الكتاب المعاصرين أن المنح الحقيقي للمغرب، تم في عهد الخليفة عمر بن عبد العزيز "على يد البعثة التي أرسلها برئاسة اسماعيل بن أبي المهاجر الذي كان عهد ولايته خيراً وبركة بكل ما تحمله الكلمة من معنى" بحيث اهتم بدعاء الرب إلى الإسلام واستناب الرب جميعاً لدعوته فلم يبق يؤمن في ولايته من الرب أحد إلا أسلم "وبرحم المصل فيما تحقق في هذا الميدان إلى الخليفة نفسه إذ يسب إليه الكتاب أنه بعث إلى المغرب عشرة فقهاء التابعين من أهل العلم والعقل وبمصل جهود هؤلاء التابعين تعلم المعارضة أصول الإسلام فقرأوا القرآن وعرفوا اللغة العربية وقيل خلافة عمر بن عبد العزيز "لم يكن أهل إفريقية يعرفون الحلال والحرام وكانت الخمر بإفريقية حلالاً حتى وصل التابعون فسبوا تحريمها، إلا أن هذه السياسة الرشيدة التي استندعها عمر بن عبد العزيز في المغرب لن تعرف الاستمرارية" بحث ضرب بها عرض الحائط بعد موت عمر، وعادب الخلافة الأموية إلى سيرتها الأولى(1)،

للمسيحيين واليهود في الأندلس نفسها، وقد هذا التأثير يظهر بصور الوقت على المصري واليهود. وقد عرف المصري باسم "المعدين" نسبة إلى اليهود التي حدوده من الحكم

وإذ كان البربر في شمال إفريقيا قد تأثروا بالمسيحيين العرب وتعلموا منهم اللغة العربية وصور الدين خاصة بين كثيرين من مهاجري العرب إلى الأندلس كتبوا من عرف لقبائل بالدين واللغة، فكان لهم أثر مبالغ على

* باحث من الجزائر

تعددت مساحي التفكير، وبمضت حواشٍ جديدة لم تغرق من قبل وحظي القرن العشرين بقسمٍ واحدٍ منها (6) وفي عهد ابن قتيبة ملعب الحركة العلمية، وانتهت إلى عيبتها في حمل مبرورة، فلانتمال انحصب الثمر مع الثقافات الأمم غير الإسلامية وحركة التعريب الواسعة في الطب والحساب والهندسة والملك والمصلحة (7)

وكانت اللغة العربية قد دخلت بقوة مجال اهتمام شعوب البحر المتوسط منذ عدة قرون سابقة، فكشفتها للتوسع السريع للقوة العربية وانتشار الدين الإسلامي في معظم أراضى الشرق الأدنى وشاطئ شمال إفريقيا وشبه الجزيرة الأيبيرية في القرنين السابع والثامن (8).

وأوضح أسباب انتشار الإسلام من أول الفتح بين الأمة البربرية، وذكر من هذه الأسباب التي أوجبت إقبال البربر على هذا الدين زواجهم ووحداً، وببهم ما هداه، ما لا يقدر العدو الألد والخصم الأعد أن يكابر فيه، ويتنامى معه، وذكر الحلفاء الذين في أيامهم أرادوا انتشار الإسلام بين البربر مثل عمر بن عبد العزيز رضي الله عنه، الذي أرسل إليهم مندوبين من الفقهاء يعلمونهم القرآن وأصول الدين، ولا عجب وهو الحليفة المادل الورع، وروى المؤرخون أنه لما كثر إسلام القبيل في مصر وأتفقت الجزيرة على أسلم منهم، أن كان جديراً بهذا الحليفة الورع أن يهتم بالاستقصاء في إسلام البربر، والإيمان في تأكيدهم بداد القرآن حتى غرس فيهم هذه

العرب، كما عرفوا أيضاً باسم "المستعربين" لأن البصري الأندلسيين اختلطوا بالمسلمين، فتعلموا لغتهم وأسلوبهم في الحياة، وكان كثير منهم يجيدون اللغة العربية إضافةً لدمية وكلمة المسلمين والمستعربين / البصري يمشون جنباً إلى جنب عيشة حرة (2) واشتعلوا بالزراعة واختلطوا بالمسكن وعملوا على نشر الإسلام واللغة العربية (3).

التعريب من عوامل نمو اللغة فالتل تقبل نقل الفاظ من لغات أخرى إليهم مع إخصابها لتهجها، فالتعريب أن تتكلم العرب بالكلمة الأعجمية على نهجها وأسلوبها، وقد اتصل العرب بغيرهم من الأمم منذ زمن بعيد في الفرو والهجرة والتجارة وغيرها، وأدى ذلك إلى تراء اللغة في قول الشاعر

سقى قومي بني مهدي وأمتي

تسيرا والتبطل من هائل (4)

الخط العربي (5) مثل الوضع السابق مستلداً فوال القرن الأول من الهجرة، وشطراً كبيراً من القرن الثاني، ثم بيت ملامح التغيير بعد ضعف اللسان العربي لدى الأحياء النشئة، وبعد أن اعتنق الإسلام أعداد ضخمة من غير العرب ليس بوسعهم أن يفهموا لغة القرآن، وأن يفقهوا معاني آياته على وجه الصحيح، وبعد أن وفدت على المجتمع الإسلامي تيارات فكريّة أجنبية، في وقت تكلم يروج فيه بالفتن أخرى من داخله، بتأثير احتدام الحلاف والجدل بين المرق الإسلامية المختلفة وكان من أهم هذه الأفكار الإعتبار، وهكذا

الجديدة إلى عمليه نكبيف نفسه واحداً به قد تكون صعبة كما قد تطول أو تقصر حسب الظروف والملازمات (11) ترجع فكرة انطلاق جحافل العرب البدو المستوطنين في شرق النيل - ضد إفريقية المتمردة إلى البارودي (12) قدم بالفتوحات الإسلامية الأولى عرب الجزيرة من البدو الرجل وعيرهم، فكانت هذه هي القوة العسكرية الأولى للإسلام. اتجه الفتح العربي عند البداية إلى بلاد الهلال الخصيب، بلاد ما بين النهرين وسورية ومصر، ونكسه إلى جلب هذا العصر العربي /الأصلي/، فتح جيش الإسلام عشوفه للمجدين من أبناء البلاد الفتوحة، وهذه العاصر الحديثة ستوسع نطاق حركة الفتح الأصلية، وكذلك توجه الأيرانيون إلى فتح آسيا الوسطى، بينما اتجهت العاصر السورية المصرية إلى فتح إفريقية الشمالية ليقيم البربر بدورهم /في مرحلة ثانية/ يشق الأندلس وجزيرة صقلية (13) ونظراً لظهور شبه الجزيرة العربية مملكة معروفة بتصدير الجماعات البشرية المهاجرة منذ قديم الزمن، فمن الجائز أن يحدث بعض من قبائل الجرافات، انطلاقاً منها نحو مصر أولاً ثم ينتقل أصحابها بعد ذلك كحركة ثانية إلى بلاد المغرب (14)

وأصل مواعلي قبائل عرب بني هلال وسلم هي بلاد التحجر وبعض ثعوم نجد، فهي قبائل بدوية، رعوية، تنسب إلى عرب الشمال المقدانيه التي تعيش عيشة فقيرة مصطنعة، تصطرف في بعض الأحيان إلى احترام المرم

التجربة المعروفة، وأوقد في قلوبهم هذه الحمية الإسلامية التي لم تفرقهم من ذلك اليوم، وذكر ماثو موسى بن نصير وحمه الله في هذا الباب حتى لم يمتز إلا قليل فظهر الطابع العربي على البربر، ونبع فهم العلماء والخلفاء بالمربية الفصحى، وحميك شاهداً طارق بن زياد الذي جلب قبل الواقعة التي هزم فيها لدريق ملك الأندلس (9).

واللغة لدى أيمن قطعة الناس هي روحهم، وروحهم هي لغتهم (10).

الهجرة العربية الهلالية للمغرب من الفتح الإسلامي دخلت المغرب فستوطنته عاصر عربية، سكنتها وهذا حسب اعتبارات مادية وأخرى معوية فاعلة متفاعلة مع العاصر الأخرى التي جاورتها في الأقطار عنه، إلا أن الهجرة العكسرى حسب مصادر التاريخ، فكانت على يد الماعلميين يوم غادروا المغرب إلى الشرق تاركين وراءهم خلفهم الذين ما لبثوا أن انفصلوا عنهم وشقوا عصا الطاعة مسلمين استقلالهم وقبائل دويلات. وكرر فعل عند هؤلاء العاصر المادية بعث القسطنطين إلى إفريقية قبائل لا يهوى عندها من بني هلال ثم من بني سليم احتلت المغرب احتلالاً وانتشرت في معظم نواحيه فكان الجراد المنتشر عاثية بانطامته، وعاثية فساداً في أراضيه ومدينه وفراء، هؤلاء العرب بل هؤلاء الأعراب قوم من البدو أنوا للمغرب ولهم لغتهم الخاصة وعاداتهم وشاليدهم المرعية وسلوك حياتهم يختلف عن سلوك الآخرين، إلا يحتاج اندماجهم في البيئة

سنة (498هـ/1104م) كانت القلعة قد فقدت تماماً حظوتها كمقر ملكي، ولم تعد إلا مركزاً به بعض المسكنات مثل النسيج والتدرج ولكن بجية الواقعة تحسنت تحت منطلقه لا حلول من السكن، ويقول ابن خلدون في مقدمته «وسمعت من شيوخنا في مجالس التعليم، أن أصول هذا الموضع وأرضه أريفة دولتين وهي أدب الكتاب لأبن قتيبة وكتاب الكامل للمبرور، وكتاب البيهقي والتبيين للجاحظ وكتاب النوادر لأبي علي القاسي، وما سوى هذه الأربعة فتنوع لها وفروع عنها» (18).

علوم اللغة

لقد حدد التركيب الاجتماعي والأوضاع السياسية والدينية الوضع اللغوي والأدبي في الأندلس، فبعد أن تم فتح الأندلس والقبائل العربية تشدق عليها، حاملة معها اللغة العربية الفصحى والتي أصبحت اللغة الرسمية لبلاد الأندلس، وأصبحت اللغة العربية لغة الإدارة في البلاد ولغة الدين والدولة ولغة الثقافة والعلم، وهذا طبعاً لتقلب عنصر المسلمين على السطوح الأصليين لأن بني أمية ذوو عصبية عربية، حكما من النصارى واليهود جرفهم بيار اللغة العربية، بالرغم من غرلة العلم وجمود بعض التحريفات (19).

على الجيران أو قطع السبيل حتى على قوافل الحجاج، وعلى مكة في أثناء الموسم، وهو ما شارك فيه القرامطة أكثر من مرة خلال النصف الأول من القرن 10/54م، وأشهرها تلك التي استولى فيها القرامطة على الحجر الأسود سنة 317هـ/929م (15).

وكان الأدارسة أنفسهم يدعرون هذه الحركة المباركة بتأييدهم، إذ لهم الفضل في نشر اللغة العربية في البلاد وإحلال محل لغة البربر (16) ومع كل ذلك فإن اللغة العربية لم تستطع أن تقتصر على اللغة التركية بالرغم من إسلام الأتراك وحماسهم الشديدة له، وكل ما عمله الأتراك أنهم اتحلوا الخط العربي بحيث لا تجد تركية على شيء من التعليم لا يستطيع أن يفهم لغة القرآن في سهولة وهذا لا بد من أن نأتي إلى تلك النتيجة، وهي أن انتشار الإسلام قد أدى إلى انتشار اللغة العربية، ولكنه لم يزل بالضرورة إلى التعريب (17) ولقد مهد أبوه لهذه الهجرة، إذ كان الدسر قد عمق المنطقة الساحلية لبلاد القبائل وكذلك لحين الجميل المسمى في الحضارات القديمة بمصر مصر، وأسس مدينة هامة سميت بالاصرية، ولحقها احتفالت بمصها القديم بعناية، وسيد فيها قصر اللؤلؤ الفخم حيث استقر فيه مؤمناً، وأقام فيه المنصور من بعده، ومع ذلك لم يترك القلعة بهلهاً، ففي عهد كان لدولة بني حماد عاصمتان يرميها موزيق نشأت على حبيبه الأسرار أحداث الحاصه به، وانتهت هذه الثغرة مع باديس بن المنصور وفي

(8) د. هـ. رويشتر، موجز تاريخ علم اللغة (في المغرب)، عالم المعرفة، الكويت، 1997م، ص 149

(9) محمد الله ككون، التهجئة المغربية في الأدب العربي، ج 1، م 2، مطبعة، 1960، ص 22

(10) د. هـ. رويشتر، المرجع السابق، ص 254

(11) محمد بن أحمد ابن شقرون، مظاهر الثقافة المغربية دراسة في الأدب المغربي في العصر الحديث، دار الثقافة، دار البيضاء - المغرب، 1406هـ/1985م، ص 29 - 30

(12) الهاروري هو الذي كشف وراء الهجرة البهائية إلى إفريقيا، انظر مدح حسين، الحروب الصليبية في شمال إفريقيا وأثر الحمصاري سنة 668 - 792هـ. 1270 - 1390، م 2، دار مصر، الأردن، 1419هـ/1998م، ص 117

(13) موريس نوميهار، الإسلام في مجده الأول من القرن 8، 2 م إلى القرن 5هـ/11م، ترجمة إسماعيل العربي، منشورات دار الأفاق الجديدة، م 2، المغرب، 1411هـ/1990م، ص 10

(14) يوزيني كدرابي، التفاضل الأسريمية أدوارها مواطنها أحيائها، ج 1، دار الثقافة العربي، الجزائر، 2007م، ص 35

(15) سعد وغللول عبد الحميد، تاريخ المغرب العربي / المسلمون، بو ريزي، المنهجية، إلى قيام العرب المسلمين، ج 3، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1990م، ص 417

(16) حسن أحمد محمود، قيام دولة المرابطين، دار الفكر العربي، القاهرة، ص 70

الهوامش

(1) أحمد الترابي، عمرو العرب تشمل إفريقيا بين بداية النص ونداء المعركة - تمهيدت - ص 40 - 41

(2) مكي حسن محمود، المسلمون في الأندلس وعلاقتهم بالمرجة، دار الفكر العربي، القاهرة، 1986م، ص 19 - 20

(3) مكي حسن محمود، المرجع السابق، ص 33

(4) عبد المصطفى محمد فلال، كتيبة القبة المغربية بالقاهرة وشابون عاماً في خدمة اللغة العربية وحميتها، جامعة الأزهر القاهرة 2012، ص 10

(5) الزمن الذي عرفت فيه الكتابة فكان منذ أربعة آلاف سنة قبل الميلاد، وقد ابتدأ الإنسان الأول في تعلمها برسمه أشكالاً مثل على العلى القائم في نفسه زمر للسلام برسم مفتاح لأنه واسعة يفتح به الشيء المفضل، وزمر للمرحلة البعيدة بصورة لمعز مشور الجاهل، وزمر للحرب أو المفاخرة بشكل سهمين متعاكسين، ثم توصل من أمثال هذه الرموز إلى تكوين اللغة، انظر محمد بن محمود، تاريخ ليبيا العام من القرون الأولى إلى العصر الحاضر، ج 1، م 2، المطبعة العسكرية البريطانية، تواليت، 1948، ص 10

(6) شفيق السيد، البحث البلاغي عند العرب تاصيل وتقييم، دار الفكر العربي، القاهرة، 1408هـ/1987م، ص 15

(7) ابن قتيبة / 213 - 276هـ / عيون الأخبار، تحقيق، مكي محمد سعيد أبو شعر، م 2، ج 1، المكتبة الإسلامية، 1429هـ/2008م، ص 15 - 16

والشعر والنثر — مع بيروت
(1405هـ / 1980م)، ص 1

(19) حسن جواد حنين، محمد عبد المجمع حساينة،
الأدب العربي في الأندلس، دار المطبوعات
المحمدية، الأزهر، (دس م)، ص 24

(17) محمد عدل عبد الغرير، التفسير العلمي
لحركة الفتح الإسلامية والتعريب دار
عريب، القاهرة، 2006م، ص 151

(18) أبي محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة
(ب 276هـ / 889م)، أدب الطبقات، تحقيق
محمد الدالي، ط2، مؤسسة الرسالة للطباعة



الشاعر حامد حسن .. ثقافة الاسر زمن القصيدة الداخلي..

□ محيى الدين محمد*

دائرة القديم يلفّ ذراع النّسبية، فاستيقظت على ولده نار القصيدة لتتمتع بمناطف الحال وكلّ الثابت المكون في براري فريته /حسو/ ولده هربت الإقامة في العالم السفلي الذي تنص فيه أغوار النور لتصدد المباحة ويطو معها فال الشعر من خلال بوابات الحواس إلى المعرفة في إنتاج الأشياء التي بحث فيها الشاعر حامد حسن عن روحه فدخل مناطق الاشتباك مع لغته ليحمر بما خلفها أماكن ابعالاته بأبعاد ذاتية ووطنية، وإسابية، فكان واحداً ممن غصوا للحياة بالبدفاعات حادة اعتمد فيها المرحمية الروحية للشعر التراثي الأصليل بكل تحولاته.. فكانت قصيدته ترصد المنحطلين على الشعر، وتنف على المحصر الأمامي لمواجاة المعادين على دائرة التعبير عن الوجدان الشعري في انصاف النهار.. وكانت ارتعاشاته المسترة جيماً، تسي بقوة العمالء من الرؤوس المهرومة في علاقتها مع الحزن الشعري كشرط تدرج القصيدة منه في المعلى الشعري الذي لا بدّ له من ترويض الباب في ارتقاها الصوري حتى تأخذ اللمة أساليبها على المستوى السالمى فكراً، وطريقة تعبير ناصحة لم تنصّح فيها الحذر أبداً، ولم تعرب أشعة الزمن الشعري الأصليل الغالء عنها حتى الدروة.

عشية، بمشروعك عصفية ووجدانية لتتفكس هيم بعد الجوانم دجدم رام بمعاليه كثر ثامرا بلا وحدان لتلقي يحد و ب صكس مشورة الشايد وذلك بنقشه مبررات مصفة بعيدا عن لعابية،

وقد أوكل حامد حسن إلى مصه الشعري مهمة خاصة هي التوفد إلى المتلقي والاقترب منه حيث أصبح لغته إلى معجم انمالي يؤسس به مشروعه الشعري الذي يستلجح ب مهمه المرء والمجتمع فكانت مطالع النصوص ذات طوابع

* شاعر من سورية

عن سعادته في الاقتراب من قدرته وتآجر أساه هيها
شكفل نظام مسموح مع مبعده الواقعي الذي
يحول فيه جلالاً اعتماد الرهانة ومثابة السبك
بمستلزمات مجازية جميلة لشكل المعاني بدلالات
مشروعة بالأساس حيناً، وبالتناؤل حيناً آخر ورغم
أن لغة موزعة على شجكة السهولة في استخدام
الألفاظ كما يبدو للرائي إلا أنها مفتوحة على
كل التوابلات ككونها تمكس واقف حباتها عام
يمتد في مصدرة على الرف ورعشت الوجد
الشعير والبروب من التويدات الشعائرية التي
ترافق هداة المصدرات الأسطورية عند بعض
الشعراء من أساه جيله ولا سيما بدر شاكر
السبب وخليل حوي - وأونيس

وإذا كانت مقولة /برناردشو/ مصيرة في
ردود الأفعال نحوها وهي أن 'الألفاظ هي
القاعدة الذهبية' فإن حامد حسن لم تشله أبداً
بخلاف غيره من الشعراء فهو يرى أن الحياة لا بد
لب من قاعدة تكتمل معها قدرة الشاعر في
ترتيب أحداثها، ويقدم من خلال ذلك مشروعه
النهضوي على كل الأمعدة الأخرى. من هذا
كانت هزاته الذاتية شعرياً ثلاث طبعه الهادي
وحين تحتاج القصيدة إلى الصرخة الحريصة لا
يشد ولا يشكو بل يستعصم إلى سبائاته التي
بكتشيب من خلال لغة متوارنة يستقرئ فيها
النهايات عبر استهلال مشوق ومثير وخاتمة تجنّب
الهد عن الروح الشعيرة بمالفة صدقة

في مجسمه الشعري حصل خاص بخريطة
الشعر التراثي الأصيل. فلم يشله الرؤى المتديرة
بين النقاد والمحدثين فيقي في ألباه البيت التراثي
'سباً عليه، وعلى بلدة /المروص/ التي اكتشف
فيها المراهيدي وهو يقرع على العليقة إشارات
الأهم الخمسة عشر قبل قرون عديدة

والتمتع ومن شأنه 'أن يحدد في بشراته عشو
القصيدة العربية من المرتبة الأولى في تصحج
شعراتها الطالعة من احتزال الشاعر حكيه رمة
بوعي جمالي تتطابق فيه المراجع اللغوية بأمدائها
وقد أخذت عناصر النص المتابعة بهم عصري
لمطبعة الأسلوب الذي اتحدت فيه ثلاث الشكّل
والمصنوع وأدت العرض الشعري كقصة معيارية
تحكم النظام اللغوي في شعريته التي أنتجت
بموصفاً جادة لتدفع المتلقي إلى التأمل. في عالم
لتجيب المرحب الذي وندت فيه تلك النصوص
وتركعت عناصر بحسب حروفها الأولى وقد
كانت معياراً يقاس من خلاله مدى نجاح التجربة
في ولوجها إلى بلاد الأرض والماء التي كان يصور
فيها الشاعر حامد حسن ذلك السمع للطل على
قريته /حبسو/ وبرزت فواته هناك في استجدامه
الفاط ذات مرح ذكي يقدح من خلّاب أشياء
العصبة على الحواجز الإشارية لتفسر منه
بدلالات مفنصرة كل الأبعاد. يقول من قصيدة
بعون قريتي

- شعري في السفح، والسفح أخضران
واحياناً
- نعتي الوادي وحلف السطح تمتد الظلال
- قريتي في الريف في حضنه رهو والختان
- يفتصب الشعر بها، يرتاح يفضّل الخيل

تراثهم فلسفة ثقافة الأهمية...

في تواصله الحكيماني مع نصوصه بقلنا
الشاعر إلى عتبات الحياة التي لا تقوى على
احتراقها حتى العدمية وتأتي البرحة الصورية
أفطر امتلاء في أشعر متمسكة الطوك داخل
البيت بقافية مطلقة في أكثر الأحيان وهي تعبير

يحميه - يصف إلى ذلك التقابل هيم بين الجملة الشعرية - مصعب - مدفع - تلو - تهيم.

مع لا شك فيه أن أعزها هذا الشاعر في مدونه التمس تطوي على احتدام الرغبات التي تستوطن حلمه الشعري ورغم حالة الحر الذي اعترضه في عرته داخل عرته ، وقد اختلق معها صوء مرآجه إلا أن التماثل في بعدها الرؤيوي يظل أن الشاعر قد دخل هذا المركب الحياتي الشخصي عبر للمعاقبة لكني لمتة التي تاملت فيه، البلاغة في بنية إصافه قد استطاع عبر هذه الأشياء المتناظرة أن ينتصر شعرياً من خلال ترتيب أحسنه بمصدرات استغرافية خدمت نظام المعاني كلها بهذه الدلالات والتي استقرت معها الأشياء المتناظرة يستخدمه الشمسي / لا قوله بهالشيء الظل / وهذا يعني أن كل الصورة للطبيعة المعينة قد تلاشت الآن ، وتحقق معها الحلم الشعري الذي انتصرت منه اللغة المفتوحة على أسسها كثيرة لا تحصى. وهذه هي مهمة الشعر الذي ينتصر فيه الزمن وتنح فيه سلطة المعينة هيم أخرجه من وسائل الاحتفال على المتلقي

هكذا حامد حسن في سفره الخيالي شاعراً لا تصيبه حدود تآويلاته لأنه يلاحق أهدافه البعيدة بموجبات متناصلة في الرؤيا. وهو دائماً مستقل في خطة قلام غير سماتين التثنية هيم أولاً المتناظرة على تطور النص بذات بعده عن المتكافئة. وثانيهما امتلاكه مشروعاً يحسم عبره مشروعية ما تتجه معيّنات بأحوال قوية تتجاذب فيها المعاني الخفية باستعمالاً قابلة للالتصاع عند الوقوف على معانيها. وهذا ما جعل قراءه يرتجفون أمام لوحاته التي تشع معها الأولى الذالة عليه. وفي شبكته التراثية مولودات جديدة قلادة على المسكن في ككل الأمكنة

وفي هذا النص الوجداني الملتفح بالملاحظات العاقبة وقد لوثها بممارفاته الشخصية على صعيد حياته الشخصية ما يوحى بانغمسه في المجهود في قراءة ذنياه بانفعال ذاتي لكفته بالأمس فيه جفل الربيعين الذين عاشوا الواقع عيه وقد تركت صورة الموعلة في الاستعارات اشراً في الوجدان وافاقت على توليداته المبررة عشية الخيلة مداء بالقطعة في كل الأمكنة المتشابهة يقول من قصيدة بسوئي ثلاثة

رضيت واتخذوا من خرافتي مسكناً

سميت الدجى. وسراج خافت. وأنا

تتمسك الصمت من جوع هوسكنا

جوعاً وتندفع من أنفاسنا هنا

سمت رقيب. هيم. وسراج عبرت

به خيالات أمسي. والرقى سفنا

ما للسراج يحسد الليل يخنقك

فهيم السراج مكسوداً هنا وهنا

تلو وتهيم ما ناس السراج وإن

تولوا النور جد الظل وانزنا

يا تبتني الظل لا هيماً ولا لانا

ولا شميراً ولا روحاً ولا بيتاً

هي سرحة الوجدع مبعثاً على الاستقرار النفسي والروحي وقد تنوعت معها الصورة لبلاعيه بصروق در مية وكس التوارى الايعي مصحوب بهذه التفسير لتعبده التي انتضت فيه الألف على التجميع الإنشائي في قوله الرؤى معب تشبيه بلح - فمصب الصمت من جوع هوسكنا - استندره - ما للسراج يحسد الليل

عَمَلَتِي الْحَبِيبَةُ الَّتِي تَدْنِي بِرِي

عمري وسكن شعرا آل معمر

امن حامد حسن بكن حب الوطن يحتاج إلى لغة قد يشيق بها البشعر والتثر أحياء ولهدا اختار له اللون العنابي برؤية عصرية أجاد فيها الالتزام بليسوع الذي يختصر في محبته فضل الأملحصة فكانت دمشق مكاناً لمصناعة الرجال الذين يجهلون قراءة الربع الساعة الأخيرة في عصور الطرقي ومطباتها - وكيف لا؟ وحافظ الأسد ذلك القائد الذي أحب الشعراء رغم الكهومات المصعبة التي تلاحقه في ظل عدلهم مازروم، حيث التقى الشاعر أربع ساعات ونصف الساعة فكسب شاهداً على قدرته التي اخترق فيها المعجرات والتي اعترف بها العالم كله يوم خاص حرب تشرين التحريرية، وحقق النصر المؤزر على العدو الذي كسب يدعي أنه يمتلك قوة لا تقهر.. ومن هذه الملحمة التي حملها خطاب الرئيس الحائد حافظ الأسد إلى السوريين والعرب والمصريين لقبضنا المداولة بيسر الشاعر لفته بإشراق روعي مفصم بالوشية مدحلاً عن آل الوطن الذي عشق بناؤه الحرية لا يمضى لأسلمة الدمار تظله، ان تسال من هزيمة وحاله يقول من قصيدة بعنوان الشام والأسد إلى بطل التشريع

اتصلت شاعرًا خلق للشاعر

وعسى الجمال بها وسام

وما جسد الجمال سوى عمري

تفكر للمصباح ومن تلامي

تهمد صغرها الكروني طناً

وغنثه ملاحمها القدامي

وتستطيع التعرف على شكل من حولي حتى الأمواج التي لا تقوى على صدقة البحر يمضى لتلك المولدات ان تصلي عن حمارية البحر وحافة الشمس وعن ذلك البيت الأليم الذي تحرر من الحواف وتحلص أهله من العور والحدحة وارتقوا بصورهم الإشرية في علاقتهم مع واقعهم الذي نقلتهم إليه قصيدة الشاعر وقد استطعت بشكل العلامات من منظور هي حمي حركة الموجودات بعيداً عن صدى الأرمية

من هنا كفى تعامله مع أسرته فخلقاً إلى ولده الذي اخلص له الوفاء، وهو الذي يعرف ان كلغة المواصلة هي شرف الانتماء إلى التاريخ في ماضيه وحاضره.

يا بيتاً في صوة الوادي

ككيف المنفرد الرغب

يا ربة حولي إلى كرمي

مطبخاً في حقل حسادي

اعطيهما الشيء متلفدا

معمماً - وخير العمر والرزاد

وتجاوز الشاعر شكل المنوي الأخرى بما فيه، تلك التي تخلق الخمومات بين الناس فسمي إلى الشككل الجديد في حبه لومنه دون أن يتأثر بما أصاب الآخرين من هلل الامتثال للتراخي والتفكك - فصاعد على التوايت، الموروث في تربيته كشاعر وطني - مقدم

وطني مشقتك ثلراً متمرداً

وانا ابن هذا الكثر للمتمرد

منسلت حبك خصرة وأدركها

للمتوف الزيان والمعلش المدي

علاقة الشاعر بالتاريخ..

إذا كنا كتاب الوجودية في نظرتها العامة للحياة من قبل روايتها تحمل رؤية خاصة من خلالها تعالينا على المثاليات إلا أنها في استرجاع ما فيها والمسير الذي تسلكه من ترال موضع تبقو في انهيار الأشياء المباشرة من حولها. وقد تبدو كمنظور فني متلفعة فهم بينها وخاصة ما يتعلق بالحرية الشخصية تجاه مسؤولية الشاعر أو الضغيب نحو ترويضه والمعتقدات المسائدة في المجتمع الذي يعيش فيه

وفي هذا الجانب نستطيع القول إن هم الشاعر حامد حسن فكان همّ كطوب رغم عليه الشخصية في استهلالاته، وأفكاره التي يستوحيها النص الشعري عنه، وهو لم يكتب شعراً في التاريخ بلغني للداعي الذي يخدم الثورة، أو ينتج لغة الفهم للتصاعد عبر التضام بين الحالات الأزلية التي تقدم صوراً مختلفة في التصور العام على السطح النازل منه بعض مدارات الوقت الذي تتدرج فيه البشرية على هذا القرار أو ذلك، وبهم يضمن المصالح للتصارع عليها هذا أو هناك، ولا سيما المصروع القيلي قديماً، أو التعلق المتأخر بأشياء تجلب الصراع السياسي بين الأنظمة المختلفة في تقصيراتها للمراجع الموقفة في علاقتها مع شعوبها، أيها

لقد صبت اهتمامه على بناء النص الذي يسي بتدليل الحياة اليومية فهو سموت حديث، وبرمج عبرها لفته فاختصر التفصيل وحرك الد الحضرني بقائيه المعاصر صمد التهجيز، والدلالات من الحاصرة التيسارية في الجسد الأنثوي الممزول عن التروكيبات السياسية في معجم مختلف ويحدث افتراضاته من عجيبة الجملدات لعة يحملها النحال بمصانيفه للثق المطنش على

لذرت لعلها الفاني جُشوني

ولكن لم يَزِرْ إلا لَمَعا

إذا غاضبها مطرتُ حميماً

وإن سألها صلتَ حميماً

بُعثَ رَشدُ التاريخ - شعباً

وشئتَ له الهامة والوكما

الحلف على المروية من بيننا

وقد لا تصدُ الحسنة ذكماً

لقد استحضر الشاعر في موقفه حدود الرسم العربي وكفان أهم مثاقله وهو الباحث في إبداعاته من الجمال الأزلي الذي يتألق للخطات التي تلجج في القصيد بسترسيالات تجلي فيها الترويض وهذا ما جعل سيموبته في بنائه الفني تصعد إلى الذرا وتمسح معه خفوف يديه كحل التماسات الصدا عن المداخ المجور الذي غدا ملتبس يعمل إليه بعض الأعراق وهم ينتشرون في الأسواق المرببة بحثاً عن التساهي والبركات ومعطرة الشهوات.

ولها فكانت دمشق إذا ما احتاجه العصب حرصاً على موقفه المؤثر في الأحداث فإنها ستمطر الأعداء بنار جهنم وهذا ما فعله أبطال تشرين في الحرب المصروس التي شملت في صيغة ملاحمتها ككل الترويض في زمن المصيرة الجديد الذي استضافته تمهيلات البحر الواسع في القصيد فكانت عالماً مستقلاً لأنها استطاعت أن تهبط النظر في القوانين التي يجب أن يستقر فيها الشعر والذي يقل بالأيدي كحل المعدي بنظام بلاعي وعف للعبيس الشعري بشرود اللغة وقواعده وسلامة الأسنق الموجهه

فيها، البلدان العربية تحرّوها من التمدّج النشأ في الشتب في سردينيا، المتتملة بحث عن الأصوات المعنودة ومنها نقوة التماجديل المعصورة في أسطر التاريخ.

العلاقة مع الطبيعة.. لغة الخطاب..

مشى حامد حمص في تجربته الشعرية العلوية مع الطبيعة وهي ترتدي هبتها الريعي للمسؤول بالري، تساقلاً نداءات البيوت، والأشجار، والكهوف، الحافة مضطجاً أروار هسانتيها، بدوي قطري تلو فيه العكسية وينتصر الدوق.

ولم يحكم المسير الذي اختاره يحتاج إلى الحقيقة في صورة ما يشاهده أو يتأمل فيه يسره التأمل بل كان واحداً من الشعراء الكشائين لجور شبه وبرغية ملوكة المنشأ عذاب الحلم الشعري - المكسب جندور اللغة، مدلولاً إليهم الفياض في تحريك الألفاء العامة، وهو يدخل قصه السهول والجبال، والأنهر والوديان وتضرب له م راد فحب قصيدته مستقلة بثرائه الصوري، واليلاهي وتعتمد فيه تأويلات المثقني رغم وضوح الدلالات، وهجرة المعاني داخل حقلها للمجسمي الواسع، وتجاور الزهوية كعب يدعي بعضهم في مقارباته مع الأمكنة التي خالطها بتفسير منطقته تنبثق صاحبة مزاج شعبي، وسيدة تحفظ القناتين التي حمتها من الحية، وأصعب القول المتطرفة في نظرتهم إلى تقاليد الجحرة على الإبداع بسهولة من يمتلك موهبة الضرة على سبركها، وفهم طبيعتها عند الحديث الأخير

- **أحن إلى الضفاف إلى الروابي**

- **إلى حق للرج إلى الحكور**

ملصكه بما في ذلك الدائرة الدكية والمعصية على النسيان في تقدير من روايته المتداخلة مع معنوياته الشعرية

وهكذا تلامس عالمه الفني صاخات قصص طيب المصور التي تجس الأرياف والمدائن بحيث تقتضي معها النظرة إلى الحاجات المادية فكما حدد الفواصل التي تعصب بأصابعها أمام مسلوقة الأنظمة والمالطين للأموال والمجانبين بالثروات على اختلاف أنواعها، بما فيها الثروة المكنونة عمد مدعي الجاه، ولجسعين حتى بعد فخذ موفهم واستطاع بهذا السلوك أن يشعن المثقلين ولا سيما القراء منهم بأدواته المحيرة إليهم مضراً لإفهام برموزة الهائلة والتي تتحول إلى ما يشبه الطوفان عند التأمل في إبداع تعقيلاته المتشعبة داخل الأبحر الشعرية المروعة

أما علاقته مع التاريخ فكانت علاقة ناجمة عن صدام بين ما يراه على الأرض. أو ما يجب أن يكون وشكراً ما رواهته الشكوك في الأحداث المنقولة بطريقة الإسلام من قبل الأقوياء فوقهم مهبط موفهم الإنسان العاقل الذي لا يحسن إلى قعبيه دون تحليل المقروء واستيعاب ما فيه وهذا ما ظهر في دراساته وأبحاثه - الحكورون المتجاري - مثال على ذلك.

لخصه قلل ملتجماً بالجدور العميقة للأمة العربية، ويرى أنها أمة ضارة على توحيد جغرافيتها، واستعادة رس الفتوحات الأولى لولا تلك تنهضت التي طبعها الحصار في نظرتهم القاصرة إلى الفواصل الترمية التي كانت وراء تفعيل الحاضر بداء الماضي ومعلزلاتهم حتى في لسر المؤقت لحلل التشكيلات التي جسد فيها المبدعون مريباتهم الواقعية تجاه سلوك الحاكمين بهم وخاصة في المراحل التي شهدت

- فيمنن يظفر في جوانبه وأمنية الزفاف
- مسكرت به كل الحشود، وهرعت حتى
- النهاية**
- قومي نصب التكرم لثغري جوهنا قبل
- النهاية**
- هاتم في المنقود منحنى المنحنى إلى
- النهاية**

لقد وظف الشاعر المنورة الملقبة على وحدتي الزمن والمكان بطريقته الموهوبة فتعددت مدلولاته باستقدام المادح جعلت شعور أئسجانه بين ما يحس به وبين ما هو في الحال وقد انسكبت من خلاله كتاباته الشعرية بأصوات وأمزة وضأنها المشاهد على فعله الهومي في علاقته معها كشاعر يترجم تفاصيل مشوكة ابتكشت في اللطفي حركشة يفسر بها على تشخيص الجمادات، وإثارة الحياة فيها هو مجرد عبر قلته إلى المحسوس بصيغة مبالغة وهكذا برزخ دائم يقسم في مشغله الخيالي معترلاً كل التقليد التي لا تخدم المسكون ونداعي المنور في استرجاع الدافكرة وهو بهذا التبع الذي لأمس فيه الأمر العام في استمداد مؤثراته ضمن المالك الأقوى على تجديد علامات الواحدة بينه وبينها أيضاً لتكون في النهاية هرس الجملة الشعرية المنتظمة في مساق أكثر بدياً واتساعاً من حمولات النص نفسه

وفي رحلته الشعرية نضل عباصر اللون الضملي الجذاب ملقبة على مفرداته فلا تمار ذائكرته ملات السخ والضيعة التي أجهها، والبيت الذي ولد فيه ولا نسميه بمد ذلك شرفت التصور شكله، ولا ما تحتويه من مداح المعيش في العمر القصير عند أصحابه

- سافترض الشمس على دروي
- وأصب حين ألعب بالبحر

ورغم هبة الوفا التي تحس بها الشاعر حامد حسن في حياته إلا أنه بكل يحب المرح المصولي في إسماع من يشارهم. وهذه إحدى صفاته ويعرفه كل من التقه في يومياته ولم تكن علاقته في الطيبة تحمل نوعاً من الولاية فقط بل تمتد في مكشوفات نموه على مبعيد لفته وفكره، وأنه الذي تتسلسل داخل تلك المكشوفات وهذا ما يدل على صفاتي مبعبة التجربة، ومنهج عمل في على الاقتراب من حضوره الشعري الأبلع في كل ما كتبه يقول

- هذي الجبال المستحمة بالمنا
- والطين، والذكري، قري ومرابها
- لم تكسر الصخب الكرام وقما
- بالمصل ميرت الإمام الرواب

وفي استقصائه الرؤيوي الداخلي لما تملكه لطيبة من خصائص غنية بالجمال في مطوئيه المكشوف وحس الرومانية استلح الشاعر حامد حسن أن يجد في علاقته المضمومة مع المص الرومانسي الذي أدخلته إليه ثقافته الخاصة في لطيبة بلافة وجذابه مفتوحة على المؤثرات التي اشتهرت معها عوامل تعسية مرتاحة رغم التلق وتشكيل جمالي لم يصمر فيه مله الذي هو أحد مبادئ الأولى بكل المعايير التي لا بد منها حين يكون التعبير عن الصورة بالصورة ذاته يقول في وصف كوجه

- كوكبي على السطح للطل على للروح على
- الضفاف**
- ينش على الشباية المسكرى على تقو
- الخراف**

رهيق الإبداع، وصديق الانسجام في اقتحام للمعاني التي تعكس مسالة في المهام عن طبيعة العلاقة التي يجب أن تقوم بين الرجل والمرء

وهي البعد عن المرائز المرمية، والشهوات المهاجمة فبدأت قصيدته في المرل رقيقة حتى يتال في دراسة هذا الجانب عن غريزاته إنه قارب فيها علاقة امرئ القيس مع العنيت العذري وهن فابعدت في الخيلة عنده. يقول الشاعر حامد متوقلاً وقد عرت إحدى العنيت ممرعة من تحت شبصه

الظلمتين؟ ومندي ألف شادي

يا بوزن من تجر الصلها ولا ترد

ملا على الهدم الموم من حرج

إذا تمرغ في نملاء الهدم

هزوز من تحت شبلكي موحه

فالبس قلب الجارة الهدم

وفي وصفه (للهد) لم يشرب من ررار فياسي في المستوى الحرص على انعكاسات ذلك الهد في شرعيه ذاتية تحتل لغة الحطاب الموجه إليه، معكس الدوق المترب بلعة حامد يمانق الماظة، ويصيط حدود انفعالاته، وتتمدد قابليتها في التأويل من هذا الاشتراك التحلي الذي يتجها معه الدهس إلى الأصمده وتكفي بمرجعية التباين بين الحطاب للهد وم يثوره ذلك في لوحدا.

يفزو على ناهيك الفجر والشفق

ويصذب الورد - ورد السروج

نهد غوي الأماني- متوق بطر

موق. مشرب، أصوح هلق

وتبقى العليمه هي مشهد لدى بلطوب ومعه يحتمي حمود ويمتش حيوبه الخلفه عليه لأنه قد يحس عليه. حب - بلشربكة في معصرة الحكروس محتفظاً لها فقط بدعوة الانفعالات لعاطفة العطرة والمودة في ان معا

- على هدي التلال وكل من مع
- بها وزعت جرداً من كفيها
- نثرت على مدارجها شيا
- وأحلامي وبهم السموا

وحين سئل الشاعر حامد خمس عن بيته ومكان إقامة، أجاب قائلاً: وهل للشاعر بيت؟ قد يظن المالح على جوابه أنه يقصد الحكس المعبر الذي يسكنه الإنسان. ولكن ما رمى إليه كان أبعد من هذا بكثير. فالشاعر الحقيقي بيته هو الصالم الذي تحل فيه جهوده المستودعة في معكس انتقال نسوومه من التمثيل لطريق إلى التشكيل الواسع في انصلااب جديد على شكل المصميم والتأويلات. وقد يتجاوز هذا التشكيل أيضاً كل ما هو في معياله من الروى والأفكار ليكوي سفره الكوني متواملاً مع مسرخته الانفعالية وقد استوعب معه كل مشاهداته، ويطبق بسهمه حتى في الأزمنة القادمة. وهذا ما سمى إليه في كل ما كتبه وقد أمضى في سبيل ذلك أيضاً طويلاً يفتح مسودة لعيش وحولات الة بأعشيتها الطالغ من الماء واليبسة وهو الشاعر الذي قرأ ما قاله شاعر بلغارب المشهور ابن سنيح الأمالك ليست خرسه لكفهم صماته حتى لا يفرق فففس لغاش الودود، واستطاع أن يعطي اسواره التي لا تحترقها الأعصار العاتمة في مظرة أمصاها سوية إلى لأش غير ثقه الأنظم الرأصدة في تلك البون التي سبقتها التحصراف هكس عرله

مضجدا يتقلب اللون الأسمر على ما عداه في
مراب اللغة بتمسك سملوي مختلف، وصل فيه
الشاعر إلى مضارع لفته وهي ترتوي من بهبه
الشرقي وقد رافق عين المحبوبة هبوء النعاس على
حبيب، وفي استواء ظلهما العنصر أيضاً يستقيم
للوروث في اتحاد ككويين عشقين ولطس برهاد
معوي ليس للوجع المادي دور في المروءات المعلقة
على علاف الجسم -

لقد ركز الشاعر على التهدد الروحي
الداخلي بطلام تعبيرية مهذب ورفيق محافظ على
إلفته الداخلية باستعلاء شعري حتى في اللحظة
التي تظهر فيها علامات الغضب على وجهه ولم
تعد قصبة التضاميل، ولا للوقوف الذي قد تتهدد
الراء منه في مثل هذا السلوك

شاعر كفيف في سميتي وأرجمي

أنت بندق الطين، وابن النور نور

وفي ثورة هواجسه يظل حواراً متعاليًا لأنه
ليس النور وهل تصل مرتبة الطين التي ملعت منها
أنشأ إلى مقام النور؟ إن - هو المارد حتى في
للتحام فضائلها بقمز طويلة، وموج جداب

- أوتجركين وأنت ماردة

أن تقملي من طينائي للورد؟

يقال في عمق الراء أسرار مغيوبة لطس
هذا الاختباء يشبه في أقوى حالاته جوع المقتراء
إلى وراق حاصية تطاردف الريح وهم يتأملون
هيبه بحبيب الحظوظ ي ر العنت التي هي
ترويه في العمق لا يمكن لب أن تظل مضجدا إذا
من كدس عشقة في عجايب صميمي لا تعود فيه
نظمة من طين بأضلاع ناقصة ولا بد لب في هذه
الحالة من ملازمة التطايف في حقلها الريمي وقد
تطاييرت صفائر الشعر بمعج متقلب، وفاح العبق،

تخضعت النور من برعومه شعلاً

ونحن من عليه الرهبان والعبي

حامد حمص - والمعلل يومج علمي وجدائي
يقف حامد حصن على منطق اللغة العربية
بتنوع شعري هادف إلى خلق مناخ مليهي مهذب
في قيمة فنية يتفق فيها الدارسون على أنه يشغل
على البريق اللموي أكثر من الدخول إلى المصطنع
الذي تنظرون فيه المرأة جاهرة في الدهنية عبر
مناجات استثنائية على الصغبيدين الشعري وحتى
الشعسي، وتلعب في خطابه الأنثوي دلالات
العموم الشعاع عبر ألق التظليل - ومع هذا
المعلل المني تبدو العين لا تحمل لون الحمرة
أو السواد الثابت بل هي إحدى النوازات في
تكوينها الجسدي من السماء العالية، وقد كفل
استازها عبق العار، وشردت في عمق المجرات
لجمدة وريب في نصف الكرة الأرضية الشاسي
لتحسي لون سمرتها ككائن في سجلات القوائم
العربية المعروفة يقول في قصيدة يمول سمراء

هناك واتسكب السماء

ورف هيرور وخار

وملعت يوم ملعت لي

شفقاً وفي الشفق أسمرار

لولا رهفت ظلال ناصتكم

ما أسمر النهار

ككونن بينهما - على

رغم اتحادهما جدائر

حتى إذا انتها ورف

الجنائر الجنائر

أيقنت أنني في السها

وملر لي أهل ودائر

مداماته التي ستلعب المحيلة الشدية ن توظفها ليتخلص فيها من حرور مغرولة و بهار صاع فيها المحصر وقد اتخذ الشعر مع ملارده وحتب في حواتمه صحوة الابداع بعد ان احتجب في تلك السحابة التي مطرته فطرة الحلق بما يحمي روحه ويريق لونه واقرب من لحظت قاده فيها الجنون إلى هذا الحاضر العاملي محتكماً في عبوره من الدراج المتقلي إلى الصمود نحو الأعلى وهو أكثر التماساً مع قيمه في إنشاء دولة الحلم القديمة، ولكن ما أصعب مثل هذا القرار إذ أنه رغم صموده فيزي استطيع القول، إن الشاعر حامد حسن كساب أميب على حياته المتقلبة بعظمتها، وحتى في حالات التلق والاضطراب التي لا بد أن تسكن في فرائضه.

النص الاستلحاري.. سفر الرواية..

إذا كان في الرثاء معاداة كصوبة في علاقة الشاعر مع بداية الحياة ونهايتها، وتعدّد مواقع الاتصال الصلبي لأزمة المديارات التي أرغمت على التعمير المسبق للدخول تحت خيمها الدائرية ورسم كتل الملاصات التي تدعها الماصيات في قصرة ذوي الأسماء التي دونت الإبحار الموسوعي في معكفة الرحاين إلا أن هناك قصيدة أخرى وهي ما قبض عليها الشاعر حامد حسن في رثاء الرحاين من أصدقائه وعبيبه ومن عاشوا معه في دائرة الفلسفة الروحية حيث به وقف على القيم المثلى وحده دون أن يتصمّع أو يتكلم فيشعل الدائرية في مدح أحد منهم خارج حدود الواوائق العظيمة في الابداع الصدوق والانداء للمعشاعر الجمائية فيه. وقد أصغفته دون صوره رشاقة الألفاظ، ولقائفة الذكرى في عسق فتي دون أن تمنحه الرقة

واستار الجسد بدلال عسق يصب فيه لشاعر /حامد حسن/ صوته الشعري التومج على الورق، وهو الذي يجيد في محطت تأمله احتير الموضوع الأشوي المبطل الذي يستجيب فيه إليه الأخلاقي المضطرب بهذا عن الفرق في الشهوات التي تفصح من سديمهم شعراء الإباحية في علاقتهم مع الرأ في كل من نظوم.

وفي قصيدته /غدا/ التي خطب فيها الأنثى الزيمية يمو قليلاً على حركة المضيق ضمخضن تنوره فيه موسيقاه على إيقاع التمزج، والتقميع، وقد لمسات السماء كهم مضن من الوقت وهي ما زلت يشاملي تلك الإشارات في لوحات الشاعر الفنية

حفل المسيفد وما طلائن علي في نزه

المصير

يخرقن بالمعني الرميقة. إذا صوبن على

الرميق

يلهو الصباح على اللهم من الدائري.

والمكيف

حسب خروجات، التلق، والتقميع والرفيق

لقد تصامى الشاعر في علاقته مع أثناء حتى في حفلة الرقي المصايد، وتحت سماء الصيف الذي تشقه العيون المتداسة وقد تدكر المحبون، تمايلهم، كتاب، إله العشق والحب في التند، أوردوا في معانيسهم قصائد قيس بن الملوخ العامري في حب (ليلي) وما أعسى به حرقى من ريبون في عشق (ولادة) بنت المستكفي في رمة عذبة

وفي نسب الحركة إلى مدور المشق لا بد من يتسلل معها الشعر الوجداني فوق الحميمير، أو فوق الرحد وتكون شكل شاعر

ها موسم النكبات إن بني أبي

كانوا - وما برحوا - قطاف

والبدعون كما ترون وشأنهم

نسر يخلق لو شهاب يرتقي

إنها لمة المبور إلى مرافق الذائفة بظم
خاص عماده أبذية القوائين السماوية. وقد حوّل
الشاعر إلى علاقت متوترة بطابعه الذاتي الطالع
من ممراته المحروقة. وهذا هو شأنهم في النهاية.
من يمشي مظلماً لإبداعه يبقى كمنصر في
السم. ولخصه عهد طال به الأمد سوب يتحول
إلى نجم يحتضنه التراب الدافئ. وقد بقيت
مدونته شاهدة عليه

لقد ظفرت همدات الشاعر حامد حمص في
الربأ ذات انشطار تحبس فيه من التمدد
وقد ابتعد عن الحزب ومحطة الجرات
الشعرية عبر توليف حافظه مع على التمدد في
رحلة أبداعية يمر فيها الوقائع اليومية للشخصية
التي تغيب موضوع الفقد موعلاً في اجرات
العميت التي حنق صدره رميد تشعب وشعر
بلون حدس وضغمة السبل والمحب في ن مف
عن لسكة الحياة في إشارات موكنة تؤدي غرضاً
شعرياً في الداخل الحي. والمختصر من خلال
تحليل العلاقة بين الموت النظم. والبقاء الملق
على الصراع الروحي في نزول أمسحابه نحو
الأسفل، إذ لا محس لحياتهم الأولى والثانية في
رثائه للشاعر وصفي القرطبي جاءت بيته اللغوية
ذات إيماءات دلالية مشبعة في اقتحام الحدود
العميلة بين الحياة بكل موجوداتها وبين الموت
الذي يظلم فيه خلود المبدع

- مضى وخباء في صدره الأبد

وغص باللمن والأفردة الفرد

وسلامه التعبير ومثله التواضع من الاحتضار
بشموحه وصبره المهدود في قتل ما قام به في
حياته من عمال رعم الحصرات المادية التي
تعرض لها ودق من مرارتها الشيء الضخيم

وقد كتب الشاعر على مستوى الرؤيه
الدخيلة أكثر من مجذبي في شئ الرثاء وحده
وهذا ما يدل على علاقته المتوترة على قتل
أشغال الاستعارة والمخيلة المجردة وما يرافق
تهزات وعيه في صمر الرأب في انكسر شخصي.
لندي فيه ثوب ثمة الأبيض وهو يرمد شر
الذين غلبهم رصهم القصير على موهبة الخلق
والتمسك الحفزي الإنساني قبل رحيلهم
وتجاوزوا شبح المدة في تواصلهم مع أولي الأمر
في ظل أزمة انشغالهم لأن الحكماء في رايه
كانوا وب الرأ عبر ماصرين للمبدع إلا إذا
كفوا تهمي وهذه حكمة تطول فيها المعاني
وتقصر وذلك تيمناً لدرجة الحساس، في فرقة
أولئك المبدعين ودرجة احتدام المواقف في
صراعاتهم التي لا تنتهي أبداً بعيداً عن حالة
لا رجاء في ملامتهم للأسماء.

وفي رثاء /رفيق خوري/ صديق الشاعر
حامد حسن نشر ما أكدته عليه في السباق وهو
أن القيم هي المعطى التي يملق منها قلده
لشعري في سفر بعيد

سَيِّان بعد العبثي للهم

أن تتجدي يا لوعي أوتهمي

هلت جرحك هانراً ومبجج

فلذا الصبح على يدي وعلى فسي

أما الثرى حذر الخطأ ومكاني

أمشي إليك على حطام الأديم

وماذا كان من نصيبه ومضطهداً
ومن كان له ظلم لم يشر به أحد
ما أتى فكان الموت مولده
من كان من قال إن الموت لا يلد؟

وإذا صدق فيه العمل الذي تمحه
فصيده الرثاء ما يغير هذه الأله الدايمة التي
يعتس فيها الشاعر علاقة مع قلبه أولاً ومع من
يكتبه على مركب الجور إلى اليميد ، وهو
شريكه الثاني ، وقد أخذ الصائم الذي قدس
مفتاح كلمة المر إلى عالم بلا حدود في رثاء
السيدة /هاجر/ أم سهيل يحمل صورة للمعلى
لجمالتي الذي استند فيه الشاعر على خطيئة
حواء الأولى بمسحة دم وما رأت أحداً من حتى
يومنا يعتبرون تلك المعصية مستمرة وتكفي من
قبل جثثهم حواء وحدها وهو امر يرفضه الشاعر
رفضاً مطلقاً وهو سيقدم لنا درساً مفيداً يقرى
فيه الطريقة المعاصرة التي يعترف بها لأما حوله
بأنه يمثل فرصة لهذا الانفتاح المفكري الذي
استطاعت عبه بهاء هذا العالم الثرائي وقد
توفقت على بعض الرجال بحرق جديحت تحت
غير التنب.

ما علم الأرواح كيف يلتصقون من الحيلة
وأقول: جدي آدم لم يمسك من يملأ طريقه
ما بالهم يتسلفون ، ويبحثون عن الخطيئة
لم نمر لولاها ، ولولا حبها متى الحياة
والنور نور الله يشرق من قلوب الأمهات
والله ما انشأت بكل حبها إلا لترضى
ما ذنبها إن كان بعض عقول هذا الشرق
مرضى؟

لقد حق القول إن وقد نطق الشاعر حديث
حواء بخصم الرمز التاريخي لهذا الذي يرميه

اصحاب الأفكار المأجورة عن استحضار الوثائق
التي رسمت من خلالها المرات في عصرنا مشاهد
حينية للسمو والارصه بوجه حصري وأساني
مشرق وجميل ولا يسلمح لأضربهم الشحوب
باعتك شيطانية هرعونية أن تحبب الحقيقة
التي كانت شهادة الشاعر فيها صداقة تجاه
روحته وفضل التمسك اللواتي ومنع الحجارة
وأعين السكوف يخونم بالرجال.

لقد وقت في هذه الدراسة على بعض أعمال
الشعر المرحوم حامد حسن في الجانب الشعري
لموضوعات حملت شجاعته في صراع الألم الذي
أثقل طريقه بالأوجع وقد ارتدى فيه عباءات
التمرد والملك الذين لم تعجزهم الملأت
المنية في قمرى الصمص أمص

ومما لا شك فيه أن حائل المبكى الذي
سأدته لمة الشاعر في ظل ما كتبه قد برهنت
على قوته الشخصية في مواجهة الأشياء العظيمة
دون أن ينحني وبامتداد لفة اليميد من سقلاوا
ضالرواحف أمص ، وقد ظل عاشق في محرابه
بعيداً عن منابر الوعد ، وارتداء المعائم التي يشع
فيها الكشور تحت إبهام الحراب الذي بدأ
يصرع أرضهم ، ينتظر أن يكتمل المشهد
الأخير.

ويشك لي أخيراً أنه واحد من شعراء العربية
الكثير الذين ظلوا محاربين بالبحر الأحمر ،
واللغة التي تحظى باهتمام المبدعين وهم يسمون
حاضرين للاحتفاظ بالقيمة الأدبية التي جسد فيها
شكل اهتمامه دفاعاً عن الحياة الأولى والثانية
وعن الحرية باعتبارها فعلها الشرطي المطلوب
تد الأنتاج الأدبي المقوم لتشكل من يحمل هوية
العطاء الانساني المعيد

معلقة غزة على أسوار القدس

□ خالد أبو خالد

بين الرصاص - والشذبة .. والوريد ..
لسمه هريت تمي حلة في القدس - عالية
الجبين - ولا توفيه الضميدة - رقتي
وردة المني توفيه العلوبة في الحريق
ويحيلها الموت المفاجئ جملة
في دهر الشعراء / مصنف الصباح
لرميح صفدي الرنيع
لورقه البحر المسافر في دم المرجس
والهدي أخضرو
اروي الحفافية - والحفافية بين مديحتين
مديحة الحميلة والجميل
وصفرة الحير الممسن في الردي
ريب ورعر
روي الحكية للعود وتلبروق
وللربح
لني أخطر بشرن الأولى لأديك
خارج قنن المرواغ في السهسي الملبع
و الملبع

الى الصديق والسند أبو بكريم
سحيل مرة .. ما أراد وما يريد
وما أريد
لتجومه الأضنى .. تكون هيدتي همد
وبيتا لانتصار البر .. في لفتي .. وزيتمو ...
وداو ..
بيتي .. بين البحر قتل دائم
بيتي .. بين القدس ميزان مرعبة
ونار ..
أنا حارس الحلم النبيل على شبيبك البيوت
سأعود في شريعة حلمت ملويلا ملجليل
أهود كفي أجد الخليل .. لأصطقي قلباً لداليه
تموت
ولا تموت عراله .. فطمت على الصيام
شوته وورعت الشطاب .. هانتني
الصياد في ممش القتل
لتخيل مرة أن يرى .. ما سوف يحدث
أو جرى .. قدم الدائن .. والقرى

تخيل مرة . أن يحكمكم في الرمادي الشقيق .
رماده . ليهطل أسود .

بـ في الرماد بهصت مرات بأجنحتي ..
وفي البيوت . بهم .

أنا لي من الأحلام .. أخلامي .. بما يكفي ..
لأحمد

أنا لي من الألوان . لون سواعقي .. والأفق
أحمر

كان المقرر أن أموت ظم أمت .
كان المقرر أن يغيبني الرحيل . ظم أغيب .

كان المقرر أن أعيش مجرداً من ذكرياتي .
أن أكون كشخص الإسفلت . مسياً
وأسي ..

ومضى المقرر في الدخيل . وصار رمداً
تفلاخ عكسا . أن ترى دمنا . وتشهد ..

نمت البطولة . في البطولة جالة ..

كبرت بصمد

أما الصمد فلصمد . وليس بهوت
على اصمد .

ويظل حياً نهراً المتدفق الماري .. الصغد
الريح أجمل بالفاء . الريح يحملها الفاء
إلى المام

وأمت موسيقى . وأجمل .

أنت للشقيق أعراس . وللاعراس
أعراس . ويهدر

تخيل مرة وحده جدلية الرؤيا . ومعرفة

العدو من الصديق

وهو الذي فضع الجريمة .. والجبن ..

وله الدحول إلى الصدى .. وله المدي

وله جمال القادمين إلى العريش . الداهيين

إلى صلاة المحر . في القدس السعيدة
في البعيد المضلي ..

وله بشيدي في النشيد المطلق الأبدى
في لعني البديلة ..

أنا لي شمالي في الجنوب . لي الجهاد
جميعها .. ولي الفصول ..

لجنوب موالي .. مواويل اليوم ..

لشمال موالي .. مواويل السهوب ..

ولمرب موالي .. مواويل انجبال ..

ولشرق موالي .. مواويل تزلزل ..

لتخيل غرة - ملهراً كالكربق البري - اذهب

في مواويل العفولة

لجمال سيدة تساهره الدموع .. على الشموع

لبرقتاتها الصكرية .. برتقال الشمس

- في الفصل الجليل ..

سر إبتلاص السم في الدهلي

مع الورد الحنون ..

لمساء قهوتها الحضور

لي الأغاني تحت شرفتها .. حبلى في البعيد

بعيش في السحب البعيدة .. والمعوص

الأحمر الشتوي .. في الرمن لخروب

لجمالها نفرت قصائده خيولاً في الحيول ..

وَجَدْتُ كِتَابَةَ شَعْرٍ .. مَدْبُورَةً
كَيْفَ بَرَزُوا الْمَحَامِدُ
وَدَّ الْكُذِبُ - لَوْ تَدَارَى مَعِينُ .
دَمَ الْكُتُبُ فِي الْكُذِبِ لَوْ سَالَفَ مَعِينُ
شَجَرٌ وَمَتَّحَ الْكُتُبُ بَوْرُ مِي
ثَوْبٌ وَالْمُحَمَّدُ
لَخِيلُ عَرَّةٍ نَ يَحْمِلُنِي عَلَيَّ - إِلَى الْمَقْدُسِ
أَنْ يَحْمِلُنِي إِلَى الْمَسَى / تَخِيلًا فِي الْمُنْهَلِ /
لُكْفِي
أَرَى الْمَيِّتَ وَشَقَّ الْجَمِيلِ
لَطُيُورُ غُرَّةٍ هَوَا الْأَشْيَاءِ - خَاطَرُهُ
السَّعْبُ إِذَا اسْتَجَبَتْ - أَوْ اسْتَجَبَتْ ..
هَئِذَا الْحَمَامُ عَلَى التَّيْنِ
بِرَجِّ الْقَهْمَةِ نَظَرُ - يَوْمَ الْقِيَامَةِ
فِي الْمُنْهَلِ -
يَوْمَ الْعُبُورِ إِلَى الْمَوَاحِلِ - وَالْيَحْدُ
لَخِيلُ عَرَّةٍ مِجَانٍ .. يَسِيرُهَا الْحَرْنُ الْخَصِيلُ ..
لَخِيلُ عَرَّةٍ أَنْ يَلْمَ صَفَاةً - فِي الْعِيدِ
فِي الْفَرَحِ الْيَسِيلُ
لَهُ عَلَى الْبِرْقِ الْمُؤْجِلِ - مَوْعِدَانِ
فَمَوْعِدٌ لَصَعَارِهِ النَّاحِي - مِنْ زَيْدِ الدَّمَارِ
وَمَوْعِدٌ يَصْحُحُ الْحُدُودَ لِي يُوَسِّسَ دُنْيَهُ
سَمِعَ الْجَهْدَ إِلَى السَّلَامِ
لَخِيلُ عَرَّةٍ نَ يَرِاسِلُ صَحْرَةَ فِي السَّنَدِ
نَ سَحْلُ الْعَرَفَى

وَأَلْمِي دَمَهَا .. اسْتَعْلَتْ مَعْلَقًا دَحْوِي
سَتَعْلَتْ السَّوْرُ
لَخِيلُ عَرَّةٍ نَ يَسْهَرُهَا - عَلَى الْبَلَحِ الْطُحُورُ ..
وَلَهُ الْمَسَاحَةُ وَالْمَوَاقِدُ كَلْبُ
حُرِّيَةِ الْإِبْدَاعِ فِي الرَّمَى الْجَسُورُ ..
لَحَرِيقِ أَهْلِي صُورَةٌ - أَوْ صُورَتَانِ ..
وَصُورَتَانِ - وَصُورَتَانِ - وَصُورَتَانِ
وَصُورَتَانِ
هَلِي الْمَلَأَ عَلِيَّوْنَ
وَبَعْضُ هَمِي يَحْمِلُونَ عَلَيَّ سَيِّ
فِي الرَّمَا - وَفِي الْمَكْنِ
وَبَعْضُ أَهْلِي .. يَبْنِي فِي الْمَهْرَجَانِ ..
وَبَعْضُ أَهْلِي فِي الْقُصُورِ الْمَلُجِ
بَعْضُ فِي الْحَصَرِ بِحُدُودِ عَدُوِّ
هَيْجُورُ
وَبَعْضُ هَمِي - صَانِعُونَ مَعَ الْعَدُوِّ
وَكَلَّ الْقَطْعِ
وَبَعْضُهُمْ زَرَعَ الْكُرَاسِي - فِي الْكُرَاسِي -
وَأَشْرَى بِدَمِ الطُّفُولَةِ مَوْلِدَانِ
لَخِيلُ عَرَّةٍ أَنْ يَحَاكُمَ بَعْضُهُمْ فِي الضُّوْمِ ..
أَوْ قَبْلَ اكْتِمَالِ اللَّيْلِ فِي لَيْلِ يَحُونُ ..
بِكِتَابَةِ الْقَلْبِ الْمَلُوقِ - لِلصَّبِيِّ وَالصَّبِيَّةِ
دَالِقُوبِ
لَخَيْتَانِ تَحْدُ اسْتِشَارِي فِي الْمَسَاحَةِ وَالْعُرُوبِ
وَكِتَابَةُ كَشْعَبِ مَرَاثَاتِ الْحُرُوبِ
لَعَجِبُهُ الرَّمَى الْمَوَاقِدِ

لنحيل مرة بوصلات الدم .. إلى جسد اليراق
 لنحيل غره ، من يقاتل من يروحه العدو
 وما تروجه المرائع
 أن يحاور ككل من جازوا إليه من الشوارع
 ككل من وصلوا إلى الفعل المضارع
 أنا لا يؤرخني المرأة
 ولا يؤرخ منقلاتي عبد المرأة

إني أزوج في البلاد - في تروحه الجهاد.
 وما تشكك بالحديث..
 وبالرماد..
 إني أزوج في البلاد
 في تروحه البلاد..

الروضة - وادي الأردن



نعم الفتى ..

□ عزالدين سطات *

لا نجم يقرب عن ديارى، بعد أن
 قال الفتى: ها قد مضينا يا قدس
 لا شيء ينأى عن شموسي، بعد أن
 سدت فتاتي، هــ جذب الفتى
 من جاذبي: سفر حق بالدم
 بدل الرطب، عرا ومجدا يذخر
 من للمدارى في الدجى ريحانة
 تهو لها أرواحها مثل القمر
 انذار تزعمو بالصباح وورده
 بالمرس في يوم التعدي والظفر
 فتيسر صبي، من لجرحي غيركم

نعم الفتى من صدّ ثلثاً، ما انكمرو
 طوى لمن غلى الصدى إنشاده
 رجح يماكي رجح من صد القنر
 يا صاحبي، يا نور جهم مرمد
 الهبت جمرى عنهما الليل اعتكرو
 علمت أن لا عملاً في دبر
 إلا لمن، فندراً مضى يوم البشر
 يا صاحبي، كم هائلاً في حضنه
 هذا تراهي، عشق جدي والزهر
 يا لبت شمري، هل أرى طيف الفتى
 والليل دهر، يرتضي صبر المحرو^{١٩}

الشعر ..

أمي ..

□ ليذا إبراهيم*

مِنْ عَلَمَتِي رَسَمَ وَجْهَ الْحَبِيبِ فِي الْأَعْيَادِ مِمَّنْ مِنْ مِيهٍ ۝
 مِهَقَاتِ الْيَتَامَى فِي الدُّرُوبِ وَ دَمْعِي .
 وَ رُغِلَتْ قُرَيْيَ نَشِيدَ الْجُودِ وَ الْغُصْبِ الْمَكْلُ - يَا دَمْعِي - مَعْتَرِ الْيَتَامَى
 بِالْأَهْلَانِي ... وَاجْتَلَاهَا..
 كَعَانَتْ تَقْوَمُ الْعُمَرُ لِي فَصْنِي أَرْجِيحِ سَهْلُ قَمَحِ الْحَمِيمِ
 وَ عَيْنِي لَتَشْتَتُهُمَا عَلَى أَسْرَارِ رُوحِي هِيَ رِيْبِي الْمَطْلُومِ
 لَا الشَّمْسُ أَذْهَأُ مِنْ سَنَاهَا قَصْمَةُ الْيَتَامَى
 لَا وَ مَرِيْمُ الْأَحْرَارِ
 وَ لَا الْقَمَرُ لَمْتُ لِي يَدِيهِ أَذْ تَهَبُ النَّدَى لِلْبَتْسِ
 - حَبِ نَصْفُهُ عَجَبِ الرُّوحِ



الشعر..

قافية المجد..

□ إسماعيل ركايا*

وعلى يدك يشقرق السحر
 وفيمن نهر المشق منشيب
 ويأية علف المجد هوحة
 يا ابن الأكرام اشرفت صور
 قالوا ندمها، فقلت لهم
 هي ذرة التبريح، جوهره
 همسي قلعة الأحمرار، شمع
 مروا مكنة بيد قضم
 هالثلثم صمودة وبقية
 والثلثم أعية وفاقية
 ولستهم شعبة طعنة صرم
 حرثه الأوطس هجمة
 ولثام جيث بالمد عبق
 يمدى الندى، ويعرد المطر
 الله صم يتلق النهر
 نبض الشهيد، وحبدا المعمر
 وتناولت في بعبها صور
 هيهات. غصن الطم ينهمر
 والأرهارا الثمن والقمر
 ما هرها عصبة ولا عهر
 خمران، أو تقووة الفبر
 وعلى ذراها الحق يتمبر
 فلستهل الأسفار والربر
 ما همة جوع ولا قسمر
 وكرامه الاسم والمهر
 حطم الجبة، ومكر من مكروا

قَدْ أَهْلَكَ الدُّنْيَا وَآدَمَتُهَا
 وَعَلَى بَدَنِكَ أَجْمُوعَتُ لَعْنَةٍ
 وَتَسْبِغَتُ فِي النَّشْرِ مَلْعَمَةٌ
 وَصِرَعَتُ رَمَرِ الشَّرِّ مُزْدَهَبٌ
 يَا ابْنَ الْأَكْرَمِ أَتَى جَدُّكَ
 سَلَطِينَ جَرْدَ مَيْفِ عَزَّتِكَ
 أَوْ حَافِظَ الْأَمَّاجَادِ، يَبْرُقُكَ
 قَدْ فَتَحُوا الْأَرْمَاسَ وَانْقَضُوا
 فَتَرَى عُرُوشَ الظَّالِمِينَ هَوَتْ
 وَتَرَى مَشَقَّ تَطْلُعِ قَاهِيَةٍ
 حَيْثُ بَعَثَ بِمَشَقِّ الْأَرْضِ بِأَنْتَرِ
 وَأَنْزَجَمَتْ مَطْلَانُ وَجَعَرِ
 وَهَمَّتْ جِبَالُ الْأَزْدِ وَالْقَصْرِ
 هَذَا الْيَمِينُ، وَرَعْدُ الظُّفْرِ
 حِينَ الْكُتْلَامِ كُلُّهُمْ حَمِيرُ
 أَوْ يُوسُفُ الْمَقْدَامِ، أَوْ عَمَرُ
 وَاشْ-وَسْ وَكَوَاغِبُ رَهَرِ
 حُفْرَمِي لَمِينَ الشُّمِّ، وَالْهَمِيرُ
 أَوْ رُلْرُكَتْ، وَالْيَمِينُ يَنْعَسِرُ
 مِمَّ حَطْلُ جَرٍّ وَلَا بَشَرِ

السويداء - شهر 2014

الشعر ..

رسالة إلى غزة ..

□ محمد إبراهيم حمدان *

سموك غزّة

يتهم سقوب سكتيب

و حنجر

كفي عظيم . 'و نديحيم .

ربما نرتج من دم

من عاز حاصرب

من ريف م صيب

من وصمة الدلّ العثى في خوابيد

من لغة تجتذ

حتى غدونا دور أن نذري

أو أنت غدري شهابيد

نحن الذين تسوّلوا الوهم المحال سفاهة

من ليل جهل

من قساوى الجمالية

من حضرة السيف المضرج بالوباء

سقط المتاع دماؤ

وبأية الأطفال يفتتح الفخامة

من جرحنا وجه الصمّاح حرائق

ومعزل الأعراب حداً بارده

والقير لا اسم له لا شاهدة

لا تسألني أين . ككهم . ولا متى؟

بحر الحطب في عيون المجذله

ومواج الأحقاد في صدر القشبة

والبائعون بيضن ذراهم شرق البوية

لا تسألني .

ككيف مرقع الكتاب

ككيف احترق الدلّ من باب . لهاب !!

أم ككيف بقنا البيت والأقصى . ١٩

أم ككيف يرداد الهدى في شرقنا بقص ١٩

لا تسألني

سقطت حروف الأجدية ككهم

والمعجم العربي صاع

غدري 'ن تسألني

حاصرت تلجرح المحل حاصرب

ولمست نسم الواقعين مسرب

من صمته تشمكو المقابر والعمابر

يا جنة الشهداء عدواً

* طاهر من سورية

إن عوى وعد الحجر
ومن الدماء تتركت.
نيت ورد العشق في نبض الحجر
لا نفجبي
فحضرة التاريخ من وحي الحجر



يد جرح عزة
لم يمت في الحب يوسف
وصليب مجد الله فاتحة القهمة
والليل في الأسراء.
لم يفتن نجوم العروة الوثقى.
ولا صلّ الرسول.
يا غرة الجرح المحاصر بالمحاور
يا أخته هاشم.
لم تمت ككل الضمائر
ما زال في دمها المعلق آية تلتس على الصبر
الجميل
ما زال في صلواتنا
ما زال في صلواتنا مجد الصهيل
عبدك والفتح المبين بشنر
والشمس فاتحة الرؤى
الفجر وعد دماثة
والنصر اتّ لا محالة
مهم تهادى العصر في عهه الصلالة
قلوب للجلاد خدعه الرسالة

بحر الدين نوسلوا القتل الكبير
ورموا البراة بين أنياب الصواري
والجيب لا ماء.
ولا من يستقي
وبمهر أيديهم فلعن حبل عبدة.
وعابر

ورهننا الموبوء قد أمضى يقين



خلّغ الصباح.
والف "حي على الفلاح" على الكفاح.
تسميع 15
من آية الجبار قومي.
من عاشدت الموت.
قبل الموت. بعد الموت. قومي
حملني قيد الأساري
مرّفي بحر السكاري
والقتلي الألام والأنصب فيد..
حلّصم من جهور.
من جهور.
من عربة الصلوات في ليل الدعرة
من تعبه الحكومات في سمر السقرة
ملت من الموت الجبين سماؤنا.
حتى سيب
أن الشهادة موقف.
ودم الشهيد ولادة تكبرى
والجرح يثبت الف زرع

الشعر ..

الخلاص ..

□ حسين ورور

إلى فرهود الفلسطيني الذي خلف للفلسطيني في ست وستين عاماً
من عمر النكبة تسماً وتسعين قسماً من الأولاد والأحفاد
ورحل قبل أن تفرغ أجراس المدينة.

فأرمت حرق المراكب
لما صعدت إلى البر
ككيلا أصبح عبء به
أو هج
همني استقلت كدام
لتعمل مرصعة المريب
وترقصي ككل ليل
على صممه نهر الحياة
بوصع عصيب
وعمل دمبي يوق
على جرعة من حبيب
فيؤس الي لا سكتت حوعي
بم قد تغلب حلف العفو اليس
من عطيتو سدوي شحوبي
على حيل صراة
هد الرمن العجيب المسمة
ورثك. يا عبد . علم
وست وستون صم نمر
ومفتح ناري مع البص حيب

ذات ليل مصي
قال لي طيفه
مند ست وستين أحب على الجمر
أقلب أمري على أوجه الناس والنور
أخبو ، أوج ،
واعلم نري
أقدم للأخوين اعتداري
أروخ ، وآتي ، وأرجو
صلي ، صوم ، حج
وأفتح فت ، فعمل فت
أصوب نهج ، وبمحتل نهج
وأعرب من قلدي
فانسجتي بلا رايه أرتدي
أو سلاح (يدج)
وكهم عبت في كهم دون وجهي
وكهم ككت أجو
وكهم ككت بعد الجدة
أدق شق
روح ، أشج

في الليل ملوياً
 وملوياً لتندح ككل البيروق
 التي بعد الله
 ن ينجب العيم وعداً حديداً
 أو نصلي لأملها
 حين نرعى في الأرض
 وحرّاً شهيداً
 وفي كل مسو يدكرني الصيف
 بالمذب المبر
 والبريق الذي ككالقوانين في الليل
 ذائلة دون ريت
 وحريران يمع فيهم الصبح الحرير
 فيبرغ تحت رمال الأسى
 شفق قرمري
 يشق بحر المي
 بمص وتمتم
 ليصير الذي مسرحاً للهراتم
 والعمدة ولاتم
 وأصنق ككل المرامم
 وأصير مصافم
 ولها أحتمت بطل
 من الداء للواء يمد
 يشتاقي أن يطل ممى عملت يبرتي
 وشموحي وكوفيتي
 والعراة تركصن في حفل روجي
 وفوق جروجي وعمد المنفوح

وحيماً يعطر حدائل م الميس
 التي ساعدني على شد روجي
 وشد الحب
 وسوا عقمه
 التيسر والسبع والعراة
 بخلقه في قصاء فلسطين
 هذا الفضاء الذي امتد حيث اسمه
 بتكرز في كوكب الأرض
 في ككل فجر أشرف نافذة
 من نوافذ قلبي التي لم تهد
 وتعل على الرامة فريت
 وعلى نجوم في سماءات حيدا
 تاجي صند
 وعلى القدس والقلب
 يرفع منده عند مسهرته
 من جمار انتظاري
 ويدفع ككل بشر
 بمكفر موج الموقيس بحر الأحد
 ثم ألوي على ككل تلك اليبوت
 التي اندثرت تحب حراهم وحيريرهم
 غصن العن والغلب يصكي دم
 وهو يممري بدرهمي من هتب لا يمد
 وأنكأثر أمراسا دون ليو
 وأصقل رندا حديدا
 و صوي قديبل علقته
 فوق عصب روجي
 ليمر على نورها الحلم

وما بين بيتي وبيت
والشموس التي واقعتني
الى بيت عمي وحالي
وللحق عند الصبح حدث
تنبؤني في السواقي خللاً
تراقص أمواجها
ثم يشربني الماء
حتى يراني ارقوت
والبحر يسهرني فضيق وجه
بدا اليهم اصطلحت
كم بانهار حرفي اجتمعت
وكم من صليبي حملت
وكم من قناطر موتي عبرت
وكم من دابر قلبي هوت
قبل ان تعرف سجليه
كم تكلمت مثل جني برجم المدي
لا ولد من قلب موت
وولدت وعشت
ولم اتمولم
ولم اتشبا
والسلام ملكته في لسبي
والذي صنفوه على شكل ضير الي
لم يمكن كتابهم
الذي طهرته يدي في الفضاض
الذي ابتثق عن صخرة وعصا
عن طلاء وحجر

والذي انشق عن غادر
يصنع القتل والموت
وامشق عن عيشي يصنع الدرر
وتهب رياح الفيل
ورياح البراء المكتر
ورياح الربيع المعتر
كأن شي يعبر
ما كان يفتي وما كان يظهر
وحضت مدني عرس مملو الرمل
وقرائ (الوسلو) وخيري
لم تقل ر قلبي مقدس
ورث لعتي في محضه الدلي حميم
مراده للمسدس
ساعيش وفوق دمي انتموس
كان يمس اقتراسي غلام
والتماعي علم
فما عاد حق بمحصن التراصي
وحساب وجودي سلمي حساب اقتراسي
والعاصم بوقته هر
ففيها التماس وفيها التماسي
يشرفني موصي الآ من الجوم
التي قد تلقت على كوكبي الارض من الي ما
تلقت
معهولي مع كل احرامي له
موصن صدق معرف

لا تلمه اذا تحدث ميتاً

□ علم الدين عبد اللطيف

هو يحيى ضمن نضله قسراً
 في صبحي وبرد حتي عصراً
 وما عليها وقفت عمراً
 كل ما يورث القلب قهراً
 ظل مرّاً وما تردد جهراً
 كان فيه الريح يملن سراً
 من له المصمت يُنشد ثمراً
 في ريح جاء ينزف منكراً
 لأمس الروح ورتين وقبراً
 لو شعيرت في الأمر أمراً
 كل في الروح بوقف، سعيراً
 ومن الملح رموة الملح أجراً

لا تلمه اد تحدث ميتاً
 ليت ما كان من أمياتي
 ما عرفت منها حضوراً
 يا حبيبي ولست اذكرك إلا
 ليت ما كان بالأمس سرّاً
 ليتني ذكرت بمر بكه
 يا حبيبي وليس بيكي كلاماً
 ولمه من اذهبت وعموداً
 سبي الحلو جرجر هملاً
 يا حبيبي وان اذرى بأمرى
 قل ان تغتر بي رجلاً
 ولي المحر موجس ووعداً

ربما العُسرُ صايغَ عُسرا	يا حبيبي ومم! ردتُ جفاء
ولا الكلامُ يملكُ وظهرا	ولست فيه أحقي حروية
أن لا تـرى في الصمتِ عذرا	لنسي اشققتُ عند سكوتي
يقطعُ القلبُ شبرا شبرا	وردا الحالمُ في الصبحِ أتني
حيرا تـأبـطت أو تـأبـط شرا	فرحيلي مع حلمي عذرا



أسطورة النصر..

□ صالح يونس

ماذا أقول لمن في وصفهم عجزت
باتوا على قمم العلياء وانفردوا
من ذا يمدق هذا النصر من بشر
سيعلم الدهر والتاريخ إن لمـ'
هم الجبابرة الأبطال إن ذكروا
لم يباهوا الموت والفولاذ إن عزموا
قد صاقت الأرض حتى كعاد يحنقهم
أبى القراعنة الأوغاد من عرب
أبن العروبة والأملفال قد سحقت
هم الطعانة بلا دين ولا شرف
يا مثالب العرب قد أفلست في مثلب
لولا العروش التي في الأرض قد هسدت
تلك القراطيس والأقلام والخطب
أسياد أسد تحدوا الموت إن ولبوا
أسطورة لو رواها أنقص يضطرب
بأرض عرة مجد هالكة المعجب
هم الأشاوس إن حلوا وإن نسبوا
بل حطموا الوغد ما ارتدوا وما تعبوا
ملوك الحصار بلا عون وما حسبوا
وأبن منهم سوى الاحجام إن ندبوا
والأرض تصرخ أين الحزم يا عرب
باعوا العروبة والإسلام وانسحبوا
كطالبا الرهق ممن علمهم نصبوا
لطيف العدل والميزان والأدب

كيف الخصوع لأسياد بلا شرف
 بدوا الخنوع فقالوا الشعب يا ملك
 ويل الشعوب إذا ثاروا وإلى رفضوا
 صلو الحقيقة حتى ظن أنهم
 جره ظل مثيل منكم ضرم
 من مثل معصم حين استجير به
 راعوا المسهينة الأشرار مذ حكموا
 بدوا بامر لدى الأعداء إن طلبوا
 كي يصيح الشعب لا نحن ولا أرب
 ما للرعية من حق إذا طلبوا
 فرص من الحق إن حاثوا وإن كذبوا
 وحظ كل فضيل منكم سمب
 لبي النداء فضاء الفجر والطلب
 صانوا المروث ولولا دعمهم قلبوا

سر النسف ..

□ حسين صالح الزقاعلي

مهداة إلى زوجتي، ثاجي الملي وأمان سنان

كبير حنظلة، أصبح شاباً.. ما زال يدير ظهره
مؤحراً قرآن بسيف يديه انتحى مكتفٍ خليف من الصبح وهو صبي البشر..
بحث عن صديقه تراود مخيلته وحده شجرة كعب حرجية في عده تستقبل بسيمات من
الحنوب العربي، ترقص عصبي وتردد عليه عشق هادئ لحره من الوض لا يدم نتخي حنوعها،
فيصدر منها حذاء للتصير
راد بصوت الحذاء من يرتفع تسول بوائه وقد يمزج حلمه على جذع شجرة اكعب يصنع منه
مبحوثة حجة.. ما يرتسم في ذهنه من معالم القدس
الأذان يكاد يمتلئ من المسجد الأقصى، فتبنة الأجراس تكاد تفسف سمعه، تسول القدس،
بوابتها، والسبح يذيع صموده بنجد الأفهس التي ترقص وتردد أغنية عشق هادئ لذلك الجره من
الوطن الذي لا يدم.

من الوقت بسرعه كعب دحر حنظله عملاً ككأنه تكس بكعبه هرع على الجدد يعود
ابتعد عن المبحوثة عدة خطوات. ركز بظرو هيب ر هف نيمص بالحيه، وكس للسبح سره
سمع الأذان ونبدة الأجراس شاهد ازحام المسلمين والروار يليون الداء مبرعين إلى معابدهم.
لرحال بالزئي الملسطيبي يشدرون هارزهج يسملجون الوصول لأداء صلواتهم.
حتى دكس بو برجس الذي يعص بأسلحه القدمه من الشم ولينس للإصلاح و عدة لتأهيل
اسواق القدس العاصره، رهس وراهبت ككلهم، السعدرة تملو ككل الوجود، وما زال النسف يسري
- حلال ككل ذلك - بتحد البراعم المصنة

د م سر السبح

وانته اللحاء الذي مراكم حول ساق الشجرة عبر معشه الى رثي حنطه ، محتاطها تلك
النسيمات الباردة القادمة من الجنوب الغربي

سكنته الأنفاس. نكته الى عك وبدا يلمس كل شيء مرحب به الحجرة والأشجار
والزوايا ، الحائل والأجرام والمضيق.

شهد موكب صلاح الدين صلاح الدين على صهوة جواده يطأضى رسه شكراً لله تعالى
يجول شوارع القدس النساء يتسابقن برش الملح والأرز على الحمول والجدود الجميع يطأطئون
رؤوسهم شكراً لله تعالى..

يجول شوارع القدس والسيدة يتسابقن برش الملح والأرز ، والجميع يطأطئون رؤوسهم وحدها
وايه الفتحة تحقق عافية .

يخرج حنطه بحمول هي قديم لا عصب عيب ولا مخلوم هي لأهله لمشافها يمارسون
حياتهم كعادتهم يرددون والسمع ما زال يتبع رحلته الى الأعلى حنطه يكفد يظهر من المرح ويمرر يديه
من على خلف ظهره وإلى الأبد.

سمح صغرة أيقظته من ذلك المقام صباح به حارس العانة هيه- ماذا تفعل هيا أنت مهزلة.
مهمهم))

سار الحارس باتجاه حكومة اللحاء العنق الذي يحيط بساق الشجرة ورفع يديه بعض منه . صباح
من جديد ساقط يدك هيا معي و حصر كل تلك الأدوات . إنها دوات حريمتك.

أطلق الحارس صمغتين طويلتين متلفتين ، حصرت على اثرهما سيرة بها ثلاثة عاصم من
الحرس وبعوا القيد يدي حنطه رموا بدوابه في السيرة تحب رجل الحراس وانطلقت بسيرة
بينهم مخرات حادة لا شواش لم تطلق من وجود الحراس يمرق وجه حنطه

يربوه من السيرة لمح وجهه رقيق المحقق من سمح لك؟ من عمالك الاية؟ ضيق تحرب
شجرة عمرها أكثر من ستين عاماً

بارتجاع احب حنطه سيدي لم حرب الشجرة.. قفقت سمعت محبوبه على حدها لينك
تراها لميح ما زال يمرري من حلالها الى ككل الأغصان قفقت احترت منحوتني على تلك الشجرة
لتمتقل بسيفت قدمه من الجنوب الغربي من تلك المقعة التي لا تنام في سلك الجرم الحبيب من
الوطن.

صرخ المحقق احرس ومسحاً الى القصص لسلك عضبك ييدي مقيدين الى ظهره سبق حنطه
الى القاضي

سأله القاضي ما اسمك؟

أجابه حنطه اسمي حنطه

القاضي هل فعلاً أتلفت شجرة معمرة؟

‘حبيب حنظلة لا يا سيدي. بل ريت حذعي بهجومه مثل القدس.

القاضي يا سلام. إنك تعرف بسهولة

ومعنى ذلك أنك لا تشعر بالدم ولا تعتبر نفسك معطلة؟ هذا شيء حطير. لا تعلم أن الشجرة ثروة ومثله؟

أجاب حنظلة أعلم. أعلم يا سيدي ولكن.

القاضي مضطرباً: إذاً أنت تعني على تلك الثروة مع سبق الإصرار؟

أجاب حنظلة سيدي.

فاصعده القاضي مضطرباً حاكمه تقطع الشجرة. تؤز. ويعزم ديدراً واحداً عن كل كيلو غرام من وزنها. ثم تسلّم إلى مسودع الحطب، وتصدر دواته ويسجن هذا المجرم لدعو حنظلة سنة أشهر.

ثم تذهيل حنظلة بمساعده (خرازين وميداليت) من الحوز الملوك. نفس مساعده ورسم عليها بعضاً من معالم القدس لم تحضر فيها حيوية تلك المحوثة التي يسري السبع من خلالها حدث حنظلة نفسه: ما سر النسخ. أه يا سر النسخ.

دأت مساج سادوا باسمه. حنظلة إفراج انتهت معكم ميثاقه. تمردت لهذا حنظلة هاس قيده الملوغي. أسرع إلى مستودع الحطب حيث تسجن متهوته. تلك الصبيحة التي راودت مفيلته. إنه يتشوق لرؤيتها وليعلم عليها.

شده حيف من اناس يلتص حول شخص يصيح. ثم المراد جميع هذه الأحشاب بحسمانة ديمار من يريد؟ يصيح حر من الحصور عليّ بسمته ديمار يسود الصمت (ببصر) الحصور هيم بينهم بيم الشخص الذي يدير المراد يردد على أومه على دواء على تري ثم يترك لمن رسي عليه المراد

امعص الجميع. وبقي من دار المراد أنه صاحب المهر الذي يفعل بالحطب

رجاء حنظلة. ن بيمه ذلك الجذع - وادي ثم - اسيم الرجل و على موافقته

شعر حنظلة بصمعه دودة عذراء طلب منه ثم بحث مقابل الجذع المشود نصف ديمار

ومكس وجده أنه وسط الرخم. أسرع. توجه معنوته. وجد الجذع قد جفأ فيه السبع وتشقق. ويشقق كل ما عليه من معالم القدس. وبقيت ملامح الأشياء.

صرح حنظلة. ذهبت صرخته ككثرت على حدار (سهرج) مه هارغ مغلي الاحكام في سيف خليجي ملتهب. احضر الجذع شدة اس صرعه سر على ضربي حرايه مدير ظهره وقد انقدت يده على صرعه محتض. معنوته التي تشققه انه يحشى على كل شيء من التشقق والانهيار

القصة ..

أفقر الفقراء ..

□ رثيق عز الدين سليمان

دخل كثر في المحلة، لحفل منهم حفصيته مع الحو، لحفل منهم وحده الحصن وحميهم يتقاسمون هذا الوجع الذي يسمى لشمه الخيش في وطن تصدرت فيه المسألة بمسألة من الأعبياء والفقراء لا مساهمة و سلة بينهم، ففي زمن كثر من يراد العقيم قسراً ويريد العبي من ثروته ويتعير رقم هذه الشرة كفل ثدية والأسم بحو الأعلى رائحة رجل يمشي عن صلاتهم عن عمل يسوع و يوم لا حتى ساعدت جودوا الى بيوتهم يحملون عشاء الليل، ليسدوا فواها حنفة ويملأوا بطول حادوية و ريب دواء لمرحى مرضى جل م برعون به لا يودوا حالي الكوفى هرعى الأيدي

تصل سيارة فاخرة سوداء حلتقة، مؤيكة ذرعة، بثيصة لأمعة يهرول لرحل بحوفا، يتشاجون يتصدمون يتدعرون يتصدعون يصبح الرجل من السيارة ككديك على مريئته أريد ثلاثة، ثلاثة فقط أريد أكثر ثلاثة فقراً، أكثر ثلاثة وحباً ككديكور انصل يتدحرون من ميصعد الى السيارة

بصعد ثلاثة رجل الى السيارة نشق الأنس ريب الجهد الذي مدلوه سيكون يكبر تكثير من الجهد المطلوب لعملهم.

يلقى الرجل أبواب سيارته، يظفر اليهم يرتدون همومهم على وجوههم.

يظفر الرجل الى الساحة يرى شمساً حلت ثم يظفر الى السيارة شاب ملؤه الألم، شعرة جمد، لونه أسمر، رث الثياب تكفه بطيخ

تقرب السيارة من الشاب ويهديه الرجل. هذا إصعد....

يصعد الشاب يهتو

وتنطلق السيارة

يتهاشم الرجل الثلاثة فيهم بينهم

برأيكم من العمل؟ يقول أحدهم.

يجيب الثاني ومهم مكان العمل، المهم أنا حصلنا على عمل.

يكمل الثالث والأهم، كم سيكون الأجر؟

تصل السيرة إلى القصر ...

يدخل الرجال إلى الداحل ويعيرونهم جحمله

إنها قلعة وليست منزلاً.. يقول أحدهم.

يجلس العمي على العرش، ويقف الأربعة صامتين.

يشرّد قليلاً

يقول أحدهم، ما العمل الذي علينا أن نجعله ؟

يظهر الثري إلى الأربعة ويقول يهوه عليكم أن تتكلموا-

يرد أحدهم بدهشة يتكلم.

الثري نعم تتكلمون.

وعن ماذا تتكلم؟ يسأل الرجال.

الثري عن وحدتكم والامتنع عن حلامتكم وصموتكم، عن ليالي البرد والجوع عن

بهم الحدال والحبوب عن سقوطكم المستمر عن حديثكم وحديثكم، عن دموعكم لاصرة

وصمواتكم المذفرة ورسيمكم القاحل، اسمعوا، يا عيش وحيد في هذا المنزل ولدي من مال

ما يكفي لأصم قفراء البلد وجب عنه تيب بكم إلى ما لا سمع قمصكم وحكم بكم.

وستأخذون أجر أسبوع وليس أجر يوم فقط.

دعون يجلس ويتكلم.. ومن لا يريد منكم بمعكة الانصراف.

يقول أحدهم في سره هل هو من المفنرات ؟

يمسك حر بصمب ربه في مريشه جديدة من المحفوظة تعرفه معادب الشعب

يتابع الثالث مهمم يكن، المهم الأجر

وبعد حد ورد، يجلس الجميع على ضوالة كفلولة المذوونت، يشير الثري إلى أحدهم ويقول

إبدأ أنت

يتلثم لرجل قليلاً قبل أن يدخل في شروود قصير ليقول بعده

من بين مدّ؟ ومن تنهي من الماضي المقيت؟ أو من الحاضر المقيم م بعد من مستقبل

محظوم بالقصر كحاصري ومضي مستقبل لا ربه منه

يهر الثري مرسمه يتبع الرجل في سدي ب من قربة ندية ترعوب في سوء فشرة، توبه واندي

بافكر وأترعكي في من الماشرة ب م في وثلاث حوات لا معيل له ولا سمع سوى قلعه رصر

سميره، حاول رز عته لكن لم يدر له ما يقب الحوى والبر، كتكت في هذه الأثناء هد ككبرت

قليلاً وتركب المدرسه، كتب وقدك شعر ببي الرجل صاحب القوار وبه يحب ن سيطر في

مرل مليه نالسه، في يوم من الأيام قيل إلى تاجر كبيراً أن إلى البلدة ويريد شواء رصر ليبي

منجف صمخاً، قررت بيع الأرض التي يملكها، وهعت في قلعه رصمك عرسك، هههههه،

بكت حواشي ثلاث مهنهم. وبعث الأرض وعصمت الملح الكبير وشعرت بي ملك لميدي بيدي ورحب مشي كلطووسر وتعبت نظرة الناس الي جميعهم صبحوا يتقربون مني ويريدون رصدي بعد أن فكش اقليم يتحشون السلام علي، فانثبثت بسوقه المال كصب في سن السبعة عشرة حينها، أصبحت عبداً للمال، أردت المزيد والمزيد. وفي حد الأيم انني حدهم وقال لي

ما رايك أن تلعب مع الورق، ربه، يكون الحظ حليقك فتريد من مالك.

عزمت المكسرة فوافقت. وبعد فترة وجيزة عدت حالي الوهم فالحظ لم يخالسي، وتفرق الناس من حولي فقد عدت فقيراً

يتوقف قليلاً يشرد. وكذبة يتدكر الدم بد على وجهه، يفص عيار الدكرين ويسبع

لم حر مداً فعل، الحو، يا ضلي والبرد يقص مصجمي كفن الوقت مسه. حرجت لا عرف الى يد وبعد الفجر كصب في المديه بيع بقرة سرقتها من حد البهوت. وعدت للعب الورق وحسرت ما لدي وجمعت من حديد فسروقت من حديد وحسرت بعد لم يبق بقرة في قريتي الا يفتها والحظ لا يخفسي بد، وفي حدى المروقت قبض علي بانحرم المشهود عليه دخلت السجن لعدة عوام، حرجت منه معدم عدت الى قريتي، مني توفيت وحوالي تزوج لم يسح حد سرقى البقرات ولم يسامحي حد عدت الى المديه و ما الآن كصب وجدتي منتظر في تلك الساحة كل يوم

يتفكس الصمدا لم يتبع ككل يوم و بد في تلك الساحة ترك ر ر صك عرصك و من يسرق مال أخواته وأمه سيسرق القدر منه حظه وبهبة الأكم والفقر

تعلو ابتسامه وجه الثري، يخرج من الصندوق الذي اسمه معص المال ويعطيه للرجل فتلاً حد، هذا المال لك.

يتلف الرجل المال ويخرج سعيداً.

ينظر الثري أن رجل حر ويتول مداً عك متة هب قص علي حكيك

يتلهد الرجل من حكيكي فمديره، بد من سره عيه ومعه في هذا البلد كفن بي من هم شخصيات هذه المديه وكصب المذل لديه فأن ابه الوحيد لم يكن رجلاً سيثاً علي المتكس كصب يحب الناس ويحب عمل الحر، وقد سعد كثيرين، وانتشل انمض من فخرهم وداوي البعض يعله، كصب يعمل لصانع وضه كشر من ي رجل حر، قدم الكثير لدور الأييم والمجرة والسشيميت، عطي الغراء وضه الجوعى ونصف المظلومين داغ صينه في البلد وأصبح يسمى بعمل الحر لم يقبل رشوه مدأ كن يقوم بالحر مجرد الحر. وفي من الانفلات لتسميه، روح في السجن وسودرت ممتلكته، و صيب في الشرع ما وأمي، بتلا لياتي كثيره مام بواب الحكم والسجون ولا أحد يحيينا، لم يسعفا أحد ولم يبعص صنيه وأحتس هاعلو الحير بحضه بي، مهد الحو، تعيد الطب وهضم عظم البرد، لا دار عجرة استقبل ولا مستش،

ما من داء وحدت نفسي من كثيرين مثلي في دار لا ياتهم لكل من اب انتشى قليلاً مع امرأه وقذف في حداثها، أو ساحة ثم رجل ثم قيصب حرق عملها المشين فحبلت ونجيت وتركت رضيعاً واحتقت.

ما من داء لا دري، حكيت وعلقت و مسح لي اسم وهو به كفتب عليها لثيف، بهمة لا علاقة لي بها

من أنا؟ يسألني الصبيب ولا حيب فتدرون لي ظهورهن وسرحلن، فمن تقبل بلثيف، اب اندي يسأل من أنا..

حايوب كثيراً ان وقع السرابني من لحم ودم باني متلهم جوع وعطش اشعر وتالهم، بضبي وصعلك عكرك وذكرك ونسي وهم، نعلم ونعلم و علم، دم وستيقظ وحلم، ومشي وركض سقط وبهم نوح وفشل حب وشيق وحرق، لكنهم صرخوا لي لسب منهم يست مثلم، لا شبيهم ولا يشبهوني شعر بلعمره دائم بعمره النضج والرمس، حتى البيوت لمطلي، فمن يبيع بيت لثيف، أو من يزوج بيت للثيف؟ من يصدر لثيف؟

يزيد الشدب من صحتته تسخره وتساؤل من أنا؟ وتساؤل عن حضيتي، ليست داعويه، أنت في بلد يلمظ أبداً، فكيف بأبداً غير شرعي؟

تأمل ههنا دماً

ما من داء تريد ان تعرف من اب ما من ربح ساعه من الحظيه ما وبعد ربح ساعه من الفاحشه اب اللقيط الذي لم يلتحلي حد ما ثمرة اعواء امرء سافله وحده رجل جعل، ما ابن مروه هيرد وكحل الدين عبرت بهم تدم ملوني وتحمشوا المظر التي ولدت من رحم انكيب وسطوة لمشوة، ما بن الرعيه المافله لكحل لا حد رعب بي ما نوح الاقصر الرحيمه والموس لصعيمه المهشمه هذا ما حكم ريتي تنظر في تلك الساعه وكحل يوم ما في تلك الساعه يرتد ما في كحل بحلة يندف رجل وحله في رحم حسب وكحل يوم تجهض امرء حبيب كحل غلطه وعرف ان العلمة الكهري هي ان تلده.

يتهد بحرقة وتساؤل عن الحضية، وتلذذ بمداب الفقراء وتتشبي لحرهم وتصرح لهمهم وتبسم لدموعهم ويسحر من الامهم ويدفع لهم المال ليتكلموا عن مصيهم الذين يحجلون منه يستل بحورهم ليؤسوا وحدثك لا تسأل من الحكمة، بيت فحكمتك عرب الحضيت، وقصتك هي الأكثر تماسة، وإنك لأقتر الفقراء

بتمس الشدب من مكبه وقيل ان يمدد بظفر الى الشري ويقول له نتعم لا، زيد ما تلك ما بحث عن ذاتي فهل احده لديك وما لا تعرف نفسك؟

ويصدر

عينان شاكرتان ..

□ عزيز وطني

أبني، أهمل معلمك والدي، قالتها أمي بعد عودتي من مدرستك، لم تعد الآن الذي كنته تقول له أبني، فقد عشتُ جواً عائلتي هيك تسوده الثقة المتبادلة المثلثة.

قلت، كيف قررت تغيير هذه المعلمة عن مواها؟ قلب وجهك مالتصكي يا بني، يشع البريق من عينيها المبتسمتين دوماً، متمسكة من مديتي بحب متلاهي - تحوهم تدخل إلى حباتهم أحسنه تعمل على حل مشكلاتهم الشخصية - إن وجدت - أنه يختصن شديد معلمة مربية قريبة من القلب.

ينني يعطل عني مدرسة أمي، خلال زمني وإبني إلى ومن محلي، مرر من المدرسة ذات صباح فوجدت تجمع طلابي كبير من باب المدرسة، عند اقتراب، حشي المصوّل على مراقبي ما يحصل، وجدت إحدى المعلمات تقف على رصيف المدرسة وسف مجموعة فتيات ومنهن أبنتي اقتربت، استوضح لي من المعلمة ريت التي حدثني عني أمي تسأف هؤلاء الطالبات سلمت عليهن شكرتها على اهتمامها المدير لطلابها، نعمت عليهن - تقصدي في محفاتي - إن أحسب امرأة من الدائرة التي أهمل بها، وفادرت إلى محلي.

في عطلة الصيف قصدتني المعلمة ضالمة مع عديتي في تقديم طلب لتدريس ساعات خارج الملوك عرفت بها تحمل ديوم في علم الاحتماء بتقدير جيد جداً - وبها لم تتحسك من متابعه دراسته بعد ذلك لطروف الاقتصادية هسية معص بعض امه ساحل الحميل من ذلك

كس من حش. ن تحصل على التكليف المطلوب وفعلأ حصل على

في الصيف الثاني عكس وزارة التربية عن مسبقه لانتقده مدرسين سررت لهذا الأمر - حيرت المعلمة عن طريق ابنتي أن تقصدي لأب عديتي في تقديم الأوراق الثانوية المطلوبه

دخلت محفاتي بغير مبتسمين دامت استقبالي استفسرت عن سبب قلتي الظاهر على وجهه البقي عصب باليكه - هدته بكلمات ضمت بها كفه ل أن تدخل الطمأنينة إلى قلبه - وكفدت ن شهادتي وتقديرها بها - وصوره الحميل الوثائق تتضمن لها القبول في اسبقه

سكنت قليلاً ابتسمت ابتسامه سخره فيه الكثير من الرخي عصت بآسده على شمتها المعلى
تمهلث لثواني قليل أن تقول لي

لقد شمتت مرات عدة مثل هذه المسبقة وفي كل مرة أبح في الامحن الكبدي وحصل على
أحدى المرتب الأولي في قوائم المقبولين لكن ظهرت العصه في خلفه مرة حوى ابتلعده لامي-
وبوقت عن الكلام.

ما الذي فكرت بعمله معك يا سيدي؟ سألتك قلت في كل مرة تعرض فيه عنى بحار
المقابلة الشخصية يتم رفضي..

لم تكن قد لاحظت قبل هذه اللحظة أن مشيتك عبر ضيقه كذبت نعل قليلاً في لقاء سيره
صت أن هناك علاقة صوته في قدمي و ساقه هوب الأمر عليها وعلته بي سأحاول مساعده
أن كس هباله ما يسع من قبولي قلبه عبده يكسب في المرحلة الأولى من التعليم الابتدائي
تعرضت ساقى لمرض مسخي ثم يحسن ضيقه القريه البعيدة علاجه وتطور الأمر أنى ر اصطر
الأطباء أن يترصدني ، ب الآن يعيش بسق واحدة و حوى مسعية

كذبت مفادني مساعده تصطلت إذا تحرم من عرض التميمي والاستفاده من شهادته وتأمين
حيات فكرية لها؟

تدخلت لدى اللجنة المعنية بمشاكلتي حيث لأعصه هذه اللجنة أن عملها سيكون خارج الصف
وأي شيتي تعمد داخل الصف يصعب معك أنه أن تم شبل في هذه المسبقة فلم لا يكون لأعصه
هذه اللجنة ثواب مساعده؟

اقتنع أعضاء اللجنة ومعهده الموافقة

حصمت لامتحن كبدي كذبت والقة ملف من نتيجته وقد كذبت من البحص الأوتل، وبعد
ن حصرت وراقب التوثيق لم يبق إلا معصه الحصول على موافقة اللجنة الطبية

قلبت لجهه التي ستصحب التقرير الطبي ومن جميل المصادرة ن الطبيب المظلم بمعه
التقرير المطلوب كان مصاباً بشلل أطفال جزئي

كان لي طبيب بعد ن لأحد اصطراحي لا تقلمي وصحك الصحي مشد به صعي وكلاهما لا
تسبب له إعاقته أية مشكلة في عمله

حصلت على تقرير الطبي هدمت كدمل ثوبيهه ثم يعييه بشرت عمه والأجل نه
تزوجت وحبب طفلان رائعين حصلوا على قرض من مصرف التليف شيدت بيت صغير في قريه
انتقلت من بيت مستاجر في طرطوس إلى هذا البيت الجميل

كانت رب قبل قد عدي ثورسي في بداية كل شهر عمده تستلم مرتبه، وكس أرى في
ظل وياره وجه يشع فرح وسعده كس كذبت لأحد عييه دامت شكري

آخر الأخبار ..

□ محمد قشمر

بعد أن تكثرت صلمي تخليق ليون صمته وسلمني ودراعه المولدين الشغيبين تصوقسي ضوقاً لا يمتّ عصده. قول به 'رسلني ببعض' بعدني بالقدر الكفة لاستحاجه 'صراف قويه ولا غمها' هزمه. على غير قصد منه صمته - فالتفت بمحض الألفس المكتوبه لي في هذه الحياه - إن كان في العمر بقية.

وباعتبار 'نمي' ما رلت في حصن ضوقه الأمي - إذا سمح التغيير - والذي ضربه حول جسدي نتيجة معبته العمرة لي ولأهلي عدد الظفرة مره جرى هصفت صمته ذبه حسست 'ن عيني' ححتت براودسي شعور ياني ساكون ج حفت' حر في هذا الزمن 'و ساكون ج حفت' حر زمان بعض ما استقت من يدي هذه الورقه ((الرايه)) بها هو 'ن رسيدي من الهواء ((الجرى والاختيافي)) اندي في رتتي' قرع تحب هرات صمته وقوله ((معهم)) متلداً بلقته بي وتقبله لي وشمة لراحتي وفي غيرة حرارة هذا المده حرفتي سهل من الحر عن الموت والمده من 'مثل' من لم يمسها باسها مات بغيره. وهذه الدية لا يقي على حد، وهي مؤل مرج لا مزل قرع وفي الهديه ((كل من عيه فز))، ولتكون النتيجة في هذه اللحلت العمرة دالير والصفت قصد بالدهه والود 'ن المحبه يابست ثمريفته ما هي الا شعوره ذلك الشعور العميق الصرب حذره في سويداء القلب المتعرجه - والمتعرجه - 'عصده' في عسل الجسم، المتدفق سمه هوة في العصب، و 'لي لا يمر عه الا بقرع' ذهقت شجنه ((صفتت بروي الغليل)) في جسدي الدحل، المحطم سلاً بفعل هذا الزمن وعديت بامه على هذه الأرض العسرة بكل شيء الا 'لهموم والمصائب المهيبة على سطح قشورتها، والتي نمجرتها صبره بخاف و بحسه يعود - دون الخجه للتقريب عهه كظم التفت 'و الذهب))

قل - بعد ان عصر في صمته من مآهه محبته، وألقاً بعضاً من وهج جديتها: 'أرسلني حراً مثلاً ولدتي' نمي وحشيتي من عظم و 'كثير نكسر من عظمي' التي يقتصبه 'الكس' عند يده حلفتي' ثلث جسدي بحثاً عن صرحه استمائه منه

لهم.

عن وهمه الكبير يمتلي بكل كلمة ينطق بها امتلاء انه يد فيه يصح

- كيف الحال؟ عند من لم يترك راحته - كيف الوالد والأهل والأحب؟ ما هي خبر

الأخبار؟

وعلى اعتبار اني كره هذه العادة عند الكثيرين ممن يرمونك بالتقصير عور تعرضهم بك في
ممكن - وبما اني من دحية خري مدين لأولئك الذين يكتشف صدق مشاعرهم وتبواياهم
لأنهم يشعرونك من الدب لا تزال بحري - راحته لم تخدمهم حتى الآن إلى حبيب مدته - وهذا ما
يريدك سروراً بهم وبوجودهم على قيد الواقع - ولأحسن القريب منك - وبما ان الحسنة في فعل
تقديرها بعشر أمثالها وجدتني أود بمحبة مائة من القلب

- بخير والحمد لله

وكذا وجدت ان أيا من عظامي لم يصرخ مثلاً تنفست الصعداء - وذهمت سألتي بوجاهة أكثر دقة

تناسب مع صدق سؤاله وطيب جوابي

- بعض الناس بعد الذي حصل للوالد احتلب مور سرتا كثيراً !!

واقسم اني لم أرد بهذا الجواب المتمم عمر من قصة الرجل ادنت لم يرد منه مدة ليست
بالقصيرة وهو صديق احبني لئلاسة الخسفي زوت بذلك علامة فتش ان لم يرض يعلم كميلاً
قال فيها بعد - من صميري ولا ومن الوالد والرجل ذبي - تقوية - كنت راضية عن ذوقه عملاً
قال مستفسراً،

- وما الذي حصل للوالد؟ لم يصلي شيء من اخباره اليه.

وهي تكلمت من جوابي كان في محله لذلك رحت قول بكل اسم

- بعد ان طعنت سافه تلك السيرة اللعينة شتمت في يده، وانتكس بضالته وعمت الديب في
هيمه، واصبحت له مواقف جد تشؤمية من هذه الحية

صوب كلف بكلف وقد تلبست بحبيبه سيم الداهم الحزين قتلاً

- لم أعلم شيئاً على الاطلاق من هذا الأمر !! لا لا غير مصدق لا تستأهل الا الحبيب

أبا سعيد!!

فقلبت مدب استسلاماً للقضاء والخير

- هذا ما حصل لله ما عطي والله ما جد

سماأل الآخر

- لكنني منذ متى؟ وكيف لم تر !!

فأجيب

- منذ مدة (وهضرت بشيء قدر به الرمن) فقلت

قبل بداية الدم العراسي ، وحديداً بعد أن صدرت نتيج البكتالوريا ومُني هيب ، حي بييه
بالرسوب للمرة الثانية !!

فعاد الاستغراب ليشمل كل استدارة وجهه

" وهل رسب بييه مرة أخرى ؟

فقلت بصراحتي المبهوثة

- نعم ، نعم ، ب حمره (واستركب موضحاً يدعي) لقد تأثر كثيراً بف صاب 'مي !!

وستولت على الرجل خيره رفع لأجله حجب ، وحضض 'حر هسأل مستمراً

- وماذا حصل للوالدة أم سمعت حفظها الله ؟

فقلت مستجيباً صبري واحتمالي معا :

- صبيت بذلك الداء اللعين ((داء السكر)) و حدثت تصرفي بين الحين والآخر لكلماته

ارتفاع ، وانخفاض ، فتشقلب 'مامه وظفني في حليه مصرعه ، مقبل خصم حين عييد يسومها سوء
العذاب .

فقال الرجل متحسراً

- ياخ ياخ يا م سعيد تصابح بالسكر م رلب في عمر شببك ((وتبيح في سمعة الاعتبار)

مكداً فجاء يدهام الإنسي م لم يحسب ، ويأثبه بالأخبار من لم يرو .

فتقدمت شارحاً بعضاً من ملابسات الموضوع

- الحقيقة تقدر أن المرض لم يدهامها مدامه تكلم بطن البعص بل جاء بسبب وجعه من

الحزن الشديد فضته ، غضب ملاقى اختي راضيه

فعاد الرجل مستهزئاً ليقتضض حاجياً مريم ، ويرفع حجب مخمض

- وهل ملّقت راضية ؟

فأجبت بهرارة

- نعم . وما مضى عليها إلا من البارحة كما تعلم !!

فحاول مظهر المصّب لما حيث

- لا حول ولا قوة إلا بالله . فكيف يحدث كل هذا . فلما آخر وقته !!

فقلت مجلياً لمسورة بعض ما حصل .

- ثم نكس 'حتي راضيه مضطربة بغيضة ووجه وسفت مسرة ينداخل حائلها بدلها . ويعدم

أظهرت بدمعها من ذلك صبرها ووجه صرير مبرح 'ارسلها اليك لم يملك حي نفسه فاعطى

إليه ، وبعد أن تالاس غلب ذلك الرجل لأخي الكلام هم كس من حي الذي عثر على مكين في

حيه الا ان ضربه به في حاصره احي الذي ما قتل عمله في حيه يتلف بالسيف رجل ويورده موارد الهلاك. يا ايلي. امر لم يكن في الحميل. 13

فمن الرجل وقد حلوا حيه بعيدا الى مصف حيه وحفظت عيده اندهدت

- آيه.. كل هذا.. هل مات صهره؟ احبري ماذا حدث؟

فاحبت على عاتقي نور موازيه

- لا لم يمت فقد ادخلوه المستشفى. واخي دخل المنجى. 14

فقال الرجل مستاء وقد انقذ حياه من الكنصف

- ما هذه الاخبار التي لا تسر؟ ما كتبت فداي بقى كل ذلك بدا

فقلت بلا التناول في الانساق المتأثر كعالم

- لا ترعج فحي قد خرج من المنجى يرقل يذهب المرء والمخر بعدد يما الارض انوحده

التي تمرها. وقد كنهها للمعاصي ولقتضيات المحاكمه.

فسأل الرجل مندهشاً وقد خفف حاييه مما

- تعني بك الارض التي كثر والدك مرمف على اليد عيب وترويحك مع احيك

واستكسكم فيها ؟

فقلت مؤكداً صديق حدمه

- نعم. وهل يملك غيرها ؟

فقال مترجماً

- إنا لله وإنا إليه راجعون. حتى الارض لم تسلم.. 15

فيل ان يسرق

حملني لأبي وجلي سلامته ونحيبه مشوعه بعتدائه الشديدة لعدم معرفته بهذه الأحداث

التي وقعت مع بعضه. وكثر من الفترض ان يشك مع فيها ميبت ان اشعله الدائم بعمله

الصباحي والآخر المستبي الذي اسجد معه من ان يحلف الى بيت كك هي عادته مخلف عن

لخصني سميت به سم بعد امراقه اذ نه في عمرة روايتي لأحداثه نسيت سؤاله عن حاله

وحواله فحين يما لم يزرهم منذ مدة طويلة

حبنا السري

□ حسن م. يوسف

١. مشطرا الذهب

"كتب في باريس وعدت البرحة حاملاً لك من حبیب قلبك محمد رسالة ومعها رجاجة وصنداء، ككفلاء، ميثاق، من عائلة ليكثاندية رفيعة النسب."

تمبيراً عن اعتدائه بحقه دمه يثلق بيبل مسحكة من حبه محررة تصغرني لأبعد سماعة الهاتف عن دني. "وإن برك إذا لم تات إلى القهوه عند الثانية من بعد ظهر ليوم، نحن يتقون يوسفى ضمن سلامة حسنك الأسقفنديه. لأنك قلت تعمري فوال سهرة البرحة. ونم استمتع مشاوعة إغراء الانتصصن عليها إلا بصوبه نالعه"

"حبيب نه من حد يعرف حديه مثل هذا التهديد عدم يصدر عن بيبل أكثر مني فقبل أكثر من ربع قرن رسل هلي معه سله فيه ما لد وصوب من حيرات الصيف وكيلو شمتكليس وكندسه رغه من حير النور، فلم علم بامر تلك الأمانه البعيسه إلا عدم ساهرت لي ابعد وآخر الحريف لدا حدث الأنداز عن مجمل الحد. وه ندا صل لي القهى في الثانية ودقيته وأحد"

يلمعي حرم القهى ذو المزيول المشخ ن بيبل قد اتصل به قبل لحظات، وطلب منه إبلاغي بأن صرورة ههرة جبرته ن يتأخر في العمل وأنه الآن في الطريق يرشدني الحدم إلى الطاولة لي يجلس عندي بيبل عدده ههدهد محته من قبل سميع وحيد شريكه القديم في النعيم ولعب الورق سلم عليها بموده كما ياتي برميلين من "بم الحدمه وهيل ن مستقر فوق ككرسي الحيزون بيبل سميع دحوي ويسألني بحث عم ريدم من شقيق الرقيق" وذلك هو اللقب الذي بطلعه وهناق نيل عليه فيهم بينهم حتى نشاء حضور حيب على السوال بموص واقتصاب، فيمض سميع يده في الهواء كما لو به يقاب سمحه من جريدة تشرين ذات الأعمدة الثمانية التي يعمل فيه

ينمضي حميد من كفي وهو محرر الملف التقني في إحدى المجازل المعتره قبل وصولك كما يحكي عن حربة التعبير في دني العرب بمض سميع يده إلى على وعلى وجهه انشباع حاصص

صحيح أن الحرية لا تروى بالخيال ولا تقدر بالشر، لكنني أدعى مع حب مينة بقوله: إن كل الحريات الموجودة في الوطن العربي لا تكفي لكتاب واحد مما رأيته

لم يكثر مزاحي يسعد على النقاش، لكن السكوت في مثل هذه الحالة سيعبر نوعاً من التعالي قول بشيء من التهكم. إن التقى مع الأستاذ ج. م. ريه هذا فهو التعبير عند ج. حنينة في مجر الجنس والدين والميعة، تقدم إلى الزوا. ويرجع إلى الأسفل

يستغل حميد لحظة الصمت. تشرلو بصفحة سمع سد احتجاعي يحتل على عصفه بنشاش في الدين والجنس والميعة، فتدمل بسعواب م الذي ينشئ لأعضاء ذلك النادي ضفي يتحدثوا معه؟

يبدو أن الدول العربية كلها متبعية لذلك السادي. يقول سميع متهمك وهو يهرز رأسه باستهزاء.

يحيى بصمت فانتدح نعم تقتضي الزاهة أن تعترف بأن حداثه كانوا 'تفتش حرية مد على التعبير عن كثير من التصديب الجوهريه والنصحك ليكني ر. القنم على العشر عديد سائو يسمحون لأنفسهم بتهديب مؤلفات القدماء فيلن من بكته تحتج فيهم الساحة بقله الأدب وقلة العقل أن يقوم الأبناء والأحفاد، بتهديب كلام أجدادهم؟

"سأقرباً هذوا" لميليه وليله. ير رجل حتى المتبني سمعوا لأنفسهم أن يهزوا" يعنى حميد بعد بركات من الصمت تدح. وما يجر في المنع هو ر. وضع الحريات عند من سيء لأسو لزجة ر. كفت بلاغات النساء لاس فيفور الذي كفى يطبع في ستيدت وسبعيدت القرن الماضي بشكك عدي. لم بعد هسة من نشر بجرز على فيبغة الآن. وإذا وجد من يعليمه هلن يجرز اصحاب المكتبات على بيعة على

أشرد لبعض الوقت. أتذكر بأسف نسخة "بلاغات النساء" الفائرة التي استعارها سليم صاية مي ولم يعدها

يفهم الصمت للعلنة يقول سميع باندفاع: "أنا رأيت البراحة نسخة قديمة من هذا الكتاب، والحق أنه حريه حذاً فهو يجمع بين دفيه كلام شهر و قدس المنة في الدريج العربي، مع كلام كثر النساء العربيات مجوب و حمود هذا النوع من الجر: لم بعد بحتله مجتمعت المادق؟

"أين رأيت ذلك الكتاب؟" أسأل حميد بلهمة تصاحته

عجيباً علمي. بك لا تنسى الكتب التي تعرضه. يرد حميد متهمك. "سأله عن قصده بهذا النظام فيجيبني: "رأيت اسمك على الصفحة الأولى من بلاغات النساء ضفي بشيء من العنف على ذراع حميد مكرراً السؤال: "يرد ب الكتب؟ يجرز حميد ذراعه من قبضتي يمزج من الدهشة والامتعص. "كرر السؤال مرة ثالثة، فرمضي حميد مشرة استعجاب: "رأيت عند سليم نسخة؟ والعريب هو أنه رفض أن يرمي إليه بحجة أنك أنت لا تسمح له بذلك"

استعفى ما جرى، خلال ثواب.

قبل خمسة عوام سمر سليم ضيه بلاعب النساء، مني خلال واحد من زيارته السادره
سرتي وقد احمطه حواتي سمر على مل ن سمر، وعدم بكثر مطلبني له بالكتاب
ماده في في لعمل مدم عدد من الرملاء في اليوم الثاني جاء الى البيت وطلب استعده الكتاب
يومين كفي يقوم بتصوير فصل مواجر النساء، وسبب بريني الملاحيه التي تحمل من يهدي العتبة
يمون على الرقيه عليه الكتاب ضيه، وعدم ضلئنه به تظهر بالحدود وزعم من تلي عليه
لأنني رفضت أن أصيره الكتاب عندما جاء!

الحقير السهل! قول بصوت مسموع وقد احتق وجهي بالدماء هيدرك ككل من حميد وسميع
حقيقه ما جرى.

مده بده سميم ضيه! الكتب التي لا يستلج سرقته من محلات بيع الكتب، يملأها من
مكتبات معارفه وصدقته بحجه الأسسرة يقول سميم متهمك وهو يفتو هذا امراً مشروعا لأن
لثقه على حد قوله كاليواه يجب أن يكون مشدداً للجميع!

في تلك اللحظه يدخل بيل الى المقهى ويلاحظ احتق وجهي بالدماء، وما أن يقع بصري عليه
حتى صم وأقف وبعد المده فحه يبدل القمبات ينقل بيل عنيه بين سميع وحميد فتأثراً بين امراج
والجد بحرب يتكلم هذا فلتهم بالرحل، الدم يكاد يلمر من حديه، ووجهه تكاد تصلح من
مخبره!

أرجوك دعني اذهب الآن! قول بجديه. سواك عندك ن زورك في البيت مساء اليوم!

لا! يثلم بيل، يبدو أن هؤلاء المسكاريه زكوكه بالفعل!

بحظت نون ككل من حميد وسميع من التهمه المنسوبه اليهم، و تكلمهم بشرح الحكيه
سبيل المدهش، و جد كعيس الامريه مده و مصي وهو يتبعني بعينه المفتوحين على اتساعهم

2- نص الكتاب

مده ان تعرف على سليم مده في الجمعه قبل كثر من ربع قرن، لم تتقدم علاقتي به حله
واحدة فهو يستمتع بالميمه والمحب ويعد سليلته في لعب الورق ويستمتع الشدي الحمير اندي
يقدم في مقهى لكمل كثر من الشدي الذي يقدم في المقهى ذات انجوم ا م د فلا هو ارتبده
الأم صر انده على احتلافه، ولا صيق المقهى الشميه، خاصه في الشتاء عدم يملق المقهى
بوافده و بواه ويميق انه ندح السجتر والمراجل ويملو صعب ارواد المرض المتحل مع بقية
المراجل وخلف الورق ودحرجه المرد ليحيل الكثر جرمت الى مطحه هنله للانسوات والروائح

فقر الجوس فيقرق كثر كهربي في حد الصوت تفتح لي هرات روجه سليم لأربعيه اني م
ترال تحتل بجلد وهدوء ضيه انفي عليه التحية تمد يده وتصفحي بلملمع بالغ

"أبي حلال، هكذا يتكلم عندك." تفتح الباب على اتساعه. "تفضل."

"الأستاذ سليم موجود؟" أقول مثبثاً عند الباب.

"أصل من البغليّة المحروسة وسألني عما إذا كنت خراج شيداً وهذا يعني أنه يفتن من يصل في أية لحظة تفصل عدي سديقه من كثير المعجبين بك بذكائك."

"دخل بخرح شديد ينسجم هراو مشيرة إلى شيفتها التي تبدو بعمور والكثا "مدام حوراني" تشير إليّ وهذا من كلب تتحدث لي عن مثله فيل قائل "سلام على الصبية و جالس مقابله، حيث سدوسي ربه ابيت للجلوس

تستد من رار من عن انكسك لحظه المده يملئ سائلم الشهوء تسدع هراو الى المخلع هاجد نفسي بهمردي مع مدام حوراني نظار اليها فيسدي احسن عميق ناسي عرفها ينسجم لي بخرج فارد الانسجم بهنك. يميل اليّ من قد سبق والتفت بهم مدام حوراني ان نجيمي وفي تلك اللحظة يدور متح في قفل الباب من الخرج لأحد نفسي وجه توجه مع سليم صبيه الذي يحمل حقيه بمخ وثلاثة كعبس سوداء فيهم. غراض وحصر وهو اكفه ينسجم سليم وقد فوحي بوجودي، يصيح وهو يضع الأغراض أرضاً

"يا أهلاً وسهلاً ومرحباً، حلت علينا البركة

يسلم سليم على مدام حوراني بشكطل رسمي كعب لو به ر ه الدرخ ثم ينقص علي مدناً ومسلط بمصوء مباح فيهم يحلمك. كثير من الأربك تدخل روجه سليم حمله صبيبة الفوة يجلس نسيم الي حدي يلقني علي نظارة متحمصه كعب لو به بدول ان يخنم العرض من ريزرتي

تترّب هراو صبيبة الشهوء مي مشبه برسها وعينها إلى فتجاني، يراقبني سليم وأنا أحد الرشفة الأولى من المنجد يميل بحوي مدبب لأني لم جبره ريزرتي كفي يكون العداء لائف

هذه أفضاله سريره

يحين الصمت للحفلات نيس "هول وعلى وجهي ابتسامه ملتبسه. قبل قليل ريت سميع هفال لي إلك رهص البازخه ر تيمره كشتي بلاغت النساء دون اذن مي

تتلاشي حمرة الأثرتان عن وجه سليم وتجل مظهره ممرة الحجل به اشكرك جداً لحرصك، على انكسك وقد حبس، لأحد لأن سميع نقب رسي هشتيق روجه يقدم رسبه م حستمر عن ريب النساء، وهو بحاجة ماسة لهذا الرجوع

"أبازخه صياحاً عثرت عليه تحت كعومة من الكسكيب" يقول سليم يخرج "... وقد كنت أنوي ب أعينه لك مساء اليوم"

ينهض سليم ويخه الى عرفة مكنيه وعنده يعود والكذب في يده. كرع ما تيق في هجاس الشهوة دفعه واحدة وهب واقف تدول الكسكيب من يد سليم ثم شطفر ماحبه الميب على ههوتها الطيبة وستائر بالانصراف بحجة نبي تنظر صبيوه على العداء تمهص مدام حوراني بدورها

متدحرجه بأن أيتها سيوصل إلى البيت قبل زووجه ، وسيعمل اللعب ديسر وضاحي ن لم يجد عدده جاهرًا

يخرج من البيت مدام حوراني وتعدّ عروس عليها . من باب الكنيسة ، ن أوصلها بطريقتي فتقبل دون تردد لأنها تستطيع قبل شترعجب من المدة الذي سحكر فيه

نظر إلى صورتها الجديدة و قد حل مضطج اليد و مطلق دالسيرة يتدبني شعور عميق بأسمي عرف هذه السيدة الجليلة إلى حبيبتي 'مطلق دالسيرة و'م' عصر ذهبي موصولاً إلى أتذكروا ليس رايته

3 = ريم درويش

هجرة يقتر الاسم من تحت السنوات المتراكمية بحيوية مبهشة.

ريم درويش

قول في سري ' نعم ، انها تشبه ريم درويش التي كانت زميلتي في قسم اللغة الانجليزية بجمعه دمشق' انظر إليها مرة أخرى فيدهشني التشابه بينهما

تصليطي مدام حوراني وت سترق النظر إليها مجدداً . 'قول تشبه من الاربك' 'ن تشبهين اسمها عزيزة لم ريم منذ ربع قرن تقريباً' ككاتب زميلتي في الجامعة ، اسمها ريم درويش. هل أنت أمها؟

تعلق مدام حوراني شهقه خافتة وتدير وجهها بعيداً نحو سفدة المسيرة يمضي بعض الوقت دون ن نجيب. انقي عليها نظره . حري فلاخاف ن ككتيبه يرمضن كك لو 'نما نيكفي

هجرة تسدير السيدة حوراني بحوي . وقد ارسمت على حبيبته عدة خفوف سوداء نتيجة امتزاج دمها بكعلتها تقول بصوت مشروخ متوتر ، 'أنا ريم درويش'

يمتري في انهول فلا يتبه لاحمرار اشارة المرور الا بعد ن حتر الحف الأبيض مما يصطري لاستخدام المكياج بشكل مبالغى يفترب الشرطي وفي عيبه نظرة الصيد وقد هتّه مضيق على فطريده اسمه لكبه عديم يلحف الغموض على حدي ريم . يحسن لي له . سبه للإشارة بسبب مشاحبه غالية فيجعل من طلب الأوراق ويجاور سيرني إلى الحبيب الآخر . نمد ريم يدها إلى مضمض السب، مرفق كك لو بها . فوبد المروء من المسيرة . تتجمد بده على لمضمض لاحظت سمحيه ببطء . ن سبف هدم لب عليه انحرزم الوقوفه ككرو سمي . ن سبف عن حد 'مطلق دالسيرة و' ن في منتهي لارتبك والناظر استعيد صورة ريم المهرة الحرة التي ككبت تقتر الأرض بكعبه ككبلتها فتتد ب رص اشتدي م حدا قدني 'يعقل ن تككون عدد المرء الدائنه هي نفسها ريم التي ككابت الحبيب السري لككل عصفه شلتت في الجامعة

لحدث سيرة شاحنة صغيرة حوكت حذبه، أتى دكن متقل ليبيع المشروبات الساخنة والبرودة
أوقف السيارة على بعد أمتار من الشاحنة. سأل من ربيع للحظة. حصر كأسين من القهوة
ورجعة من الماء. أعطيه. حد الكسكين. وأشم. إذ لاحظ أنها قد أصلحت مكسبه. بهارة
"ف. حبر عائد؟ ترسم على وجهه. أشمها هي. مريح من المراه. والتحكم. تمص يدها.
تصمد. د. ك. الذي لا رمي طوال السنة الأخيرة من الجبهة؟" أهر رأسها بالاجاب. "ألم تتروجا؟" ترداد
جرعة المراه. في أبتدأه ربيع.. وهجأة تتحرك. في شيج موير
شلمت انبواء من حشوميه. وسوق عن البطء. بحد ثلاثة معازم ونجف دموعه. ترسم على
وجهه ابتسامة اعتذار. دون. يقول شيئ. "قول في سري. يا الهي. ف. شمس هذه الابتسامة! يعقل. ن.
تكون هذه ربيع درويش؟"
ترمقي ربيع بظرة حبيبة. وعدم ترى مدى تأفري واحتش. وجهي. تقول وهي تلمسي برؤوس
أصابعها. من مكنتي. "عن جد أنا أسفة"
أعصم بنائل. "ما الذي جرى لك؟"

4. ربيع تروي قصتها

بهم وجه ربيع وتشرذ كك. لو. مه. تستعيد عزمه. في لحظة. ما. بحد. ماسه. لأن. حكي.
قصتي. لأحد. ما. وأب. مربي. سب. شخص. في. هذا. العالم. اسمعه. هاد. لم. توقف. يوم. عن. قراءة.
ككت. سب.ك. مه. حل. مدامت. القديمة. نمو. وتتطور. مستمر. ومع. سي. اعطائية. وشديدة. التحكم.
فها. بد. كطلمت. الآن. بربيع. دون. ي. شعور. بالحر. كك. لو. بك. صديق. عمري. لكسر. دعما. بؤجل.
هذا. الأمر. لوقب. حر. هاد. لديك. صيوف. على. العداء. ولا. ف. ن. وقتك. يسمح. لك. بسم. قصتي."
"لغف. قصة. الصيوف. لأس. لم. كس. زيد. ن. بش. في. سب. سليم." "دع. قتل. بجدية." وقتي.
مدحكي. وب. صفة. تحب. تمرهك. م. الذي. جرى. لك. وعرك. هذا. الشك؟"
تمصم. ربيع. بهارة. الذي. جرى. لي. هو. أس.

ككت. في. الصف. الخامس. سدم. صحتني. عي. و. م. سرح. شعري. الطويل. الأسود. المسد.
بخلت. الي. بستيه. كطسي. فتة. مشوطة. قالت. لي. وهي. تترك. يديها. كك. حلت. أو. سب.ل. به. مصيبة.
"أله. يكون. بعوك. يا. ب؟"

"هر. عسي. عبر. ربه. وعدم. استصبرت. منه. قلت." "مت. رح. بطلني. حلوه. يا. بيت. والبيت. الحلوه.
بعتلت. بهيت. شعة." حفتي. كلمته. الصرفة. "اسمعي. يا. سب. من. اليوم. وضلع. لازم. تحبني.
شرك. الحميل. هذا. وبحتلي. العقد. وكلم. كطرت. العقد. كك. حس. لا. يتسمي. لاس. امرأة. لا.
لأولاد. عمك. ولا. لأحونك. حنى. لا. يتسمي. لأحد. ي. كن. وعدم. تكلمين. رجلاً. أربطي. عيني.
بالأرض. وإليك. ان. ترههيه. ههههه. يا. بقتة."

فهمت.

صبحت لفقده حزناً من وجهي وسيت الأنياسم. وعندما سجلت في قسم اللامه الانجليزيه، وذهبت إلى الجامعه لأول مرة. أصبحت بالترتيب عديده ريت الخلدات سهراب وهي يصحش برملائهم اشيب وبجلس لي حوارهم في المرحلات ويرافقهم في كل مكان حشيب ان حكي لامي عما أراه في الجامعه فتغير رأيي وجرعني من متابعة تعليمي.

نعم ن شلتكم ككتب تسمى شلة المُقَدِّين "لأنهم بسبب فقركم كُتبت الأكثر انطواء وتحملاً في القسم لذا لبت بكم وصرت أتحرك معكم.

في بدايه اسمه الرابعه كُتب واقفه مع لوحه الاعلالت نقل بومع الحشرات عدى اقتراب مي عابد قال بحديه وهو يقدم لي نسخه كُتوبيه من البرمج "لا تعمي نفسك، حسب حسابك بسنحه

قلبت و"بوي رفض العرض، لتعطي من بنكرت الى عييه الزرقوين حتى ساحت ركبي ضعه له "ول رجل راه في حيتي، وزيم ككر "ول رجل راه سلمي الدقيق للظلمه مشيت غير متصله بالأرض كعييه مشي الى حدي حلت على ول متفقد صادهي في حديقته الكفله، جلس إلى جانبي كلمي بصوته الهادي الجدي

حرم والله ن تعلي هذا بمسك "متكدر ان اتصمك نأخذ القتل، فهدا تدفينه حلف هذه المقده التي بيع وزيمه ثلاثه "اضل ثلاثه اعوام في ضلله" و"ستجمع شعاعتي كفي انكلم ملكا ثلاثه اعوام وأنا أقدم خطوه وأرجع ثلاثه".

سبب نزعاب ليد ردت ن بهمن ومسي فلم حد رجلي ككدت ن بهمن وامره بالانصراف فالتصق عيني بجلتي هكدا "بهزوت ده عني يلحمه سيمه ميه، فدخل عدلي ككف الناص وصار حلم حياتي الا يخرج منه!

في تلك الليله لم تمعس لي عي عند منتصف الليل خرجت المراه التي ككبت يستعدهم. لتأخذ من وجود الفقد بنكرت الى صورتي وعندما رسمت على وجهي "ول استمعه عريضة حشيب ان يعلق حشكي!

في اليوم التالي كدت محصراتي بيد في الساعه الثانيه عشره صهراً، رغم ذلك وصمت الى الحامه قبل الثامه صباح هكدا انكككت بهني عن شلتكم، والبصقت بديد

بصرف سداحتي ككب عني "ي حديث سلمي عن عابد صوب من الكمر هرعم بني صيطنه مرة وهو يرمق إحدى الرميالات سطررات عشق موله من وزه شهري، الا "بي برأته وككذب عيني فكان ول من اكتشف حقيقه الوجه الآخر لعدد هو زميل مصطلح في حد الأيام ككف متأخره عن موعدي مع عابد عنده قطع مصطلح ضريقي و"لدي، وهو يخمر ويصمر" ن عابد يستخدمني ككلم لأمانيه فته عيه مع في القسم عيه ككذب مصطلح ووصف كلامه بأنه اقاويل لا

سرس لها. قال لي انه لم يرد ان يخلصي بالأمر هيل و يتأخذ، وقد ساكد البارحة إذ رهما يخرجان من الصيما وكل منهما معسك بيد الآخر وهما يصحكن.

كنت قد لاحظت ان مصطلح بدر علي من عبد ولم يكن هذا يرعيني، يومها كنت متيقنة لمرشدنا هني من مصطلح يقول ذلك بسبب عمرته ولهذا لم جمع اليه جيداً وعمداً فكرر لي انه راعى بام عينه يخرجن من الصيما وكفل منهما معسك بيد الآخر، صحتك وذهبت ان صدقة، وظللت معه ان يسمح لي بالانصراف لكنه سد الطريق أمامي وقفل بي ووجهه محقق بالدماء، انه بهم كثيراً لأمرني انه يفكر بعد التخرج و يرسل هله لكي يحضوني اسبب دكر مراد قلته لمصطلح يومها. لمصطلح دكر جيداً سي كنت غفلة معه، ومن يومها احتس!

كف من بي قد مدرسي من السنة الأولى به سبخرني من الجماعة اذا رست في بي صف وقد فخر تهديده قبل بدء المحادثات بالسيوعى حقيب لعبد عن الانذار الذي وجهه بي لي، لهذا صنت به بعد يوم يلح علي ان يلتقي كل يوم، خلال الامتحانات، حرصاً على دراستي.

في حر بقه لم قيل بدء العطلة الصيفية بعد ان يصور مرزوع في الساحة انما شره صياح كل يوم الى جانب الهاتف هني يتدعم علي المصن والرمس الذي سلطني فيه في الأسابيع الأولى كان مستمر جداً بهذا الانفاق فلم تصل يوم الا وكف من هو من يجيني مبشرة بعد الرنة الثانية

ملاات امي الحارة بالارغريد عندما ألتفتها انني نهجت في كل المواد وتخرجت من الجامعة بتقدير جيد جداً لكفر فرحة مي كذبت السبب في تعجيل مصيبي هني مساء ذلك اليوم تقدم ابن عمي لحملتي وهو تاجر بوهوتيه بحيل رحو لديه محل معهم في تحريته كذبت مسرح عملة وهسي، وقد لاحظت مي ذلك فاندشت لي من طرف حمي من خرس كدر من عمي وحيد بويه وقد ورث عنهما موالاً لا ساكله البيروا لكفر بي لم يكن يحبه لحسن الحظ، سبب يحبه الشديد وبعد لم يعمل كمنه بياثيه، بل قل له بموهر مشور وبعد ذلك جبراً الله يكتبه به فيه الحير

سحتني مي من يدي ان عرفني قلب لي بقتصدب حكم لو به تعرف ككل سراري حنيه يتقدم، واتركني الباقي علي..

صباح اليوم التالي اتصلت بعبد، حكيت له ما جرى، وظللت معه ان يسي مع هني لحملتي، متوقفة منه ريعر لهذا الحير لأنه يلعي مراراً خلال العام الدراسي اند مروحان امام الله ورو كان الأمر له تدب لحظتي ولروح هورا لكسي في كل مرة كنت ضل ب مع رحه الأمر ل بعد التخرج، حشية ان بعضه بي لسبب به وبحرمي من الذهب الى الجامعة

ممر من عمو لم يرحر عبد لحظتي كمن توقفت اراح يتلثم مرتبكاً أو عمو سألته عما به، قال لي عدة عبارات غلظة ثم يلعي به مضطرب لانه المكلة!

في اليوم التالي لم يكن عبد إلى جنب الهاتف كعاقفته، وعظما ورتت به عشت ب الساحة بعد يومين سألني امي بميها عما بي فتجاهلت نظراتها.

بعد ثمانية أيام استجمعت شجعتي فزرت رسول م عبد الله، وعنده فقلت سألتني من كثرة؟ يعني: مني زميلته في الجمعة فقلت لي بعضاً إلى أبيه قد ذهب عند الصباح إلى الهجرة والجوارات للحصول على جواز سفر.

سألت فقلت من ألواحس في داخلي. فعند لم يحدث لي به يومي السفر إلى بي مكسب والمقلق أكثر هو أنه لم يعد ينتظر اتصاله اليومي.

في اليوم التالي اتصلت هربت حب عبد 'حسب من سوتها' بها شدة في مثل عمري سألتها عن عبد فقلت لي أنه غير موجود. وعنده سألتها 'ير مكسب' ن يكون حبتي بعد ضف أن عبد في بيت حبيبته وهو سيكتب كتبه يوم الخميس القادم ككف يستد للسفر إلى السعودية للعمل في الشركة التي يملكها والد عروسه.

صاحبة الدبني، لم يعرف مداً يتوجب علي أن فعل ككل ما يكتب عرفة عن عبد هو اسمه ورقم دمه والحي لدي يسكن فيه وقد كتبت شديده التعلق به كتبت جس حبيبت نفسي في غزوتي طوال ثلاثة أيام في اليوم الرابع فزرت أن أواجه.

لاحظت في اختلاف لوسي وشده نفسي سمح لي مني لم تكن تعرف كيف تمك الحرف لكاتب رحمة الله ككتب امره شديده الدكاه تمك كل شيء على العذير وبمصل دكتوب وقلبي لتغير دركت في مني لا أستطيع أن مدزحه بحقيقته وصفي، فلم أستمر مني عبي وبعده 'حزنت' مني زيد الدهاب إلى الدمه للسؤال على مصدقة التخرج ثم تجد لي ككف دهب، بل امرتني أن أكون في البيت قبل عودة أبي من السوق.

دخلت إلى ككبي الهاتف وأنا أرتجف من شدة اضطرابي. أجبتني أم هاد هذه المرة، لم تسألني من أنا بل قالت لي ككف لو أنها تعرف سرّي إلى عبد قد سافر مع زوجته إلى السعودية صباح ذلك اليوم، وكليت مني بسبب رقم هاتفه وعدم الاتصال به بعد الآن.

لست دكر على وجه الدقه مداً حري دكر مني عدت إلى البيت سيراً على الأقدام إذ شعرت أن قلبي سيتوقف إذا ما توقف عن السير كنت مكفي وب مشي واليس يتبعوني بظنهم المشقة.

في عزمي إلى الحب مررت من مكتب للهيئة الشعبية لتحرير فلسطين فوجدت نفسي وجهاً لوجه من سدرة كبير، لزميك مصطفى ملصقة على الجدار وقد كتبت تحتها الشهيد المصل مصطفى موشة هسانت الأرض بي، ووقفت هافدة وهي.

سيفقت لأحد نفسي في مستشني التحديد، و من فوق رأسي كنت، قبل حوالي شهرين، قد جدت دهر رقم لواء التحصني وعست في الصمعة الأولى من معلوماتي لشخصية، وقد شات الصدفة أن برد مني على الهاتف، وبمصل دكتوبه وحزنها وأحسها مني من مشقة كبيرة، فقد جاءتني المستشفى بمفرده دون أن تحير أحداً.

هأت الطيبة الشابة أمي بالحديث السعيد ، ثم ابقتها أن حالتني الصحية معترة وأستطيع
معدنة المستشفى في ذي وقت شاء شكرت في الطيبه يهدوه عرب ثم مرثني باليهود هورا
صكي يصل إلى البيت قبل عودة أمي و حوتني من السوق

في مؤرقب إلى الميت لم نلتعب في نحوي ولم نجب على بي من ملاحظت سائق التكمسي
الثرثار ، كدت في شديدة الشجوب كذب لو به لم يسق في وجهه بقطة دم واحدة نفس سائق
التكمسي الشفاء بلوالة وإسالي عن مرضه لم حيه فكشور مسده ورج يكبل الشناتم لسائق
حاول أن يتجود من الحيه الهمي ضوال الطريق لم يرف لأمي جسي كذب لو به تمثال للهل

عندم وصل إلى البيت لم تزييني ولم تيك كعدتني بل اجلسني قبنته وقالب لي يهدوه
مغيب وقد نجبرت الدموع في عينيها " لم لم يتقدم؟

سجرت في بكاء مرير لم تبدني كعدتها عندما أبكي، بل قلبت وقالت لي ببسالة
دهشتي " عطلي عوانه ب ساشوف شعلي معه " ابقتها وأنا أنشج بهرة أنه قد تروج وسافر إلى
الحبيج لحظتها نظرت إلى لأول مرة وقلب لي بمريج من الإشفق والقرف والحدس كذب لو به
تصدر علي حكماً بالإعدام. أنا ساتصرف

لست دري كيف تصرف في كذب تحركت بحرس وصمت ككفاند عسكري اكتشف
ثورة في جبهة فراح يحصيه بصمت وب قلب وهكدا تروحت ان عني بعد سبوعين وانجبت
أبي الوحيد سامي بعد سبعة أشهر

3- ثمة الحكاية

بحيم صمت ثقيل على السيرة فيلتع ريم لم يهد بصعونه تنحي وجهه كفي تحسف دموعها
تأخذ رشمة قهوة من الطفس الورقي وهي تشبه بكفأت يديها المربشتين تشعفت لواء من حيشوميه
ويحتلج حده أليمر بحركه عصبية متواتره يبتلع لهره كذب لو به بواه مر
كفك هذه لم تكف نهاية مأساتي بل مدائني

بعد أيام الأول لاحظت الشبه الشديد بين أمي فطلي الذي سميه سامي. وصم عبد لم
سنتح ن دني سامي من ثديي اللبي بالخليب وقد همت في بظراتي المربعه فأحصرت شعطه
لخليب وراح، تسحب الخليب من ثديي وتعملية لسمي بترضة

كذب كظم صمت العطر إلى سامي ككتشف فيه شيء جديدة تشبه عند ومع ان سامي
كفك ضللاً شيئاً حبيلاً إلا أن مدرة كفهري له لم تكف يوم عن النمو ي الهي م فسي ن ترى الأم
علطه عرفت نمو في حجره وتتجسد في وجه ملها

تخردت ريم في بكاء مرير أشهر برعية حرقه في ن صمها و ن كحف عه و ن يكي معها
لصكي ميل على المقود سدأ رسي يدي دون ن فعل شيئاً تجمع ريم نموعها ، تقول بشقاء يجعل

الحرارة تصل إلى حُلَّتِي الشيء الذي لا يصدق هو 'سبي' لم 'شعر' بالانكسارية هذه عند الذي
 حدعي بل كتب في دخيلة نفسي حزن و جد لسلوكه الذي لا يبرر مختلف الأعداء لكن
 شعوري بالانكسارية تحده سمي هل يمو استمرار لدرجة 'سبي' ففكرت 'كثير من مرة أن أصكته
 بنفسه بالمعدة'!

ككن بيت عمي فوقنا وبيت أهلي في الطابق الأرضي من نفس البناء ، ولأن مي شعرت به يعتل
 في نفسي تحده سمي فقد كتب نفسي حل وقتها عدي كتب تظلم سمي وتظلمه وتلاعه
 كتب لو 'سبي' مع ودا يوم صيطني و ب 'شعر' إليه بكتراهيه فوصفته في حصني وقامت بإخراج
 ثديي و'شمتة' الحلة قائله 'لي معصب' وصور 'دعيه' يوضع هذا 'سبي' لا ابن المريخ!

ككنت تلك هي 'ول' مرة يوضع هيبي سمي مي مبشرة مرت لحنات من الصمت أثقل المتور
 سمت لري ما الذي جرى لي عندما 'حسمت' سمي بعثت نفسه الحرة المواتره على ثديي وهو
 ينخر مستراً وعدم مد يده الصغير و ملك بشرف قميصي كتب لو به يحسن و بعد عن
 صديري أصبحت بكتفه مزير عندما اقترب 'سبي' مني وقتلني على جيني هانز كتب 'سبي' قد
 سامهتني!

ككروعت زيم آخر ما تبقى في 'ككاس' الزوق من الشهوة نظرت الي والدموع تظفر من عيني

'مرة أخرى' لم تكن هذه نهاية 'سبي' بل بداية جديدة لها

ككان روحي يردد باستمرار به يريد و يجب عشرة 'ولاد' على الأقل وعدم طال انتظاره لأبيه
 لثاني ربع سنوات ، ضل من 'سبي' و حدسي إلى الطبيب جرى لي شبيب لعائلته المحض لسريري
 بدقه ككعدته ثم ربت على كتفي مطمئن من أن 'سبي' ممتدة

أبلغت 'سبي' روحي بما قاله طبيب العائلة ، فاصطحيتي بنفسه إلى عيادة طبيبته قال إنها أشهر
 طبيبنة سبنيه في الشام كككله قدمت الطبيبنة معلمي سريري ، وزعم يقينه من مسحتي ممتدة فقد
 صليت مي بناء على 'لحج' روحي و جرى مجموعة من التحاليل ككدت نتائج التحاليل بشكل
 حاسم مي مطمئن تمام فهل روحي عندما قُلب له الطبيبنة أنه قد يكون هو سبيبي في عدم
 الحمل رفض روحي فكفكره إجراء التحاليل 'لكنني' لسوء حظي ، شجعت شمتة مي عليه ، لأنني
 ردت أنه يجب ولد من صلبه وفي اليوم التالي كتب الصدمه إذ بين أن روحي عقيم لأنه يعاني من
 فشل قديم في الحيوانات المنوية بسبب إصابته بالتهاب جرثومي مزمن!

عند إلى الطبيب ككجارتين تميزان على قدمين هو حنن يرقه روحي إذ حياً وجهه بيديه وراح
 يتحب بهما؟! حقي مي دون و يحسن من دموعه قال لي 'أذكركم' تقول 'سبي' لا يمكن أن يكون
 والد سمي هم هو والددة 'نحروفت' في المشيخ دون و جيبه مسكني بصوت مشروح 'هل يعرف
 والد يوحده؟' شرب بنفسي 'ضلق' بهيئة 'أرنج' قال 'أحب سمي' ، ولا يريد و 'نحسره' كما لا
 أريد أن أحسرك! إنه أيتها!

كفن سامي يشبه عبد في كل شيء وعقد أي حديقتي عشت عمري و يا ربي عللني بمو
أمامي وتتجسد في وجه ابني.

علم أن 'مي كنت نحول رنجيني الشقة، لكن تعلّمها 'وقعتني قيم هو مرّة معه وفسى
لقد عشت حياتي بكمله دور رنجيني حد سوى ذلك المصعب عند ولداً كفن من الطييعي 'أ
رجمي عند رجليه هكذا 'عدا غير صحيح! أقول ذلك بأنّهم لا تسألني باستغراب "وما هذا العجز
صحيح الذي تحدثين عنه؟" تنهد تقولين أن 'حداً لم يحبك إلا عند عرف كثيرين كدو
يحبونك تحديق دامه من تقصد بعد لحظات من الصمت المنوتر قصد عصاه شلت لقد
تعددت واعترفت لبعض الأواحد تلو الآخر 'ند بحبك ككسب حسب السري، لكن المرحوم مصعبني
كان هو من هنر بالقوة

يشحب لوريم، نعيم مصطفى الشهيد مصطفى تلتفت بحوي فجأة 'حريتم فرعه عني!
هر رمي وب نظر إلى الأرض بارتباك 'كنت حينكم السري' 'هر رسي بالاحد مجدداً
'وأنت، أنت بلدات! هل كنت تحبني مثلهم؟

يحيى الصمت نيس 'قول بصوت مشروح وب حدق في رصيه السيرة 'كنت 'حك 'عقتر من
أي واحد فيهم

'سمع صوت باب السيرة وهو يفتح التفت هاري ريم وتوحد وقد احتس كل دمها في وجهها
تمهل بر سها بحوي وتقول 'الله لا يدحك! ثم تستدير ونعصي مبتعدة مسحبه خلفها ربع قرن من
الحسرة

صورة العربي والمسلم في السينما الأمريكية

□ محمد عيد الخروبوطي

- تعتمد هوليوود أن تقول للعالم: أن العرب قوم سوء.
- 900 فيلم هوليودي أظهرت العرب والمسلمين بصورة
الإرهابيين والمتخلفين والرعاة في الصحراء.
- ساهمت المخايرات الأمريكية في دعم الأفلام التي تدعو
إلى سحق كل عربي ومسلم.

لا يمكن الفصل بين عمليات القتل التي تقوم بها وتنفيذها
العصابات الصهيونية والقوات المرتقة الأميركية وبين الحملات
التي تسيء للعرب والعروبة والإسلام والمسلمين في الغرب، وقد
سعدت إسرائيل عمليات القتل للمواطنين سيما القائمون على
حملات الإساءة للإسلام يصعدون حملاتهم الإعلامية، والملمت
للمطر أن هؤلاء الذين يدعون حرية التعبير فيمنون للغير هم
أنفسهم يدعون أن إسرائيل بريئة والذين يقتلونهم ما هم إلا
إرهابيون.

في تكوين فكر المجتمع ومعتقداته، وكان هذا
قبل اختراع السينما بسمين حوينة. هذا بالذات لأن
وعدد القصص والروايات مصورة ومتحركة على
شاشات ضخمة أو صغيرة يلعب أدوارها أشخاص
حقيقيون يحتلّون فيها الحيز بالحنيفة؟

والذي يحصل اليوم بعيد إلى انهائنا صورة
لعربي والمسلم في السينما الأميركية يذكر
لعمسوف اليهودي هلامون في كتابه الجمهورية
بن الدين مروون القصص والحكبات.
يحكمون المجتمع هذا وكلامه رؤية مدهة
تقد عليها مطوعة القصص والروايات الحياتية

لتبدأ لعيت الصهيونية ومجملات التلمذة دوراً يصعب تجاهله في تصويير صورة نمطية سلبية عن العرب والمسلمين أدى تكثرائها والتشويه التعمد لأممها، إلى تحريضها في النهاية العدو رقم واحد للعرب.

أحد خبراء الإعلام في أمريكا ويدعى - جاك شاheen - وهو مسلم أمريكي من أصل عربي أصدر كتاباً درس فيه صورة العرب والمسلمين في عيون العرب من خلال النمط النمذ الذي تقدمه هوليوود - استطاع أن يستعرض فيه ككل الأفلام التي تناولت العرب والمسلمين وقد بلغت 900 فيلم أمريكي، ومن هذه الصور

الطرائف الساحق الأسمر

في منتصف المصنف الأول من القرن العشرين كان العربي والمسلم يظهر على شاشات هوليوود فارساً أسمر البشرة يمتطي سهواً جواده ومسلحاً لمسحراً يحمل بأميرته. ويقتل مشاهديه على بساط الرمح إلى بلاد الف ليلة وبلاد علاء الدين وقاتلوه السحري وسندباد. ليعبر الفتيق من مطوعة العبي والمطلوم من فساد الماشك وقد جسد دور هذا العرس -جمل ممثلي هوليوود في تلك العرة- وأشهرهم رودلف فالنبرو ثم حلت أفلام الثلاثينات لتجمل ممها صورة كاريكاتورية عن العربي والمسلم فيها كالكهوج في فيلم تورييل وهردي. ولكن عندما سيطر اليهود على هوليوود في منتصف الثلاثينيات، صورت العربي والمسلم والخيف المختلف التقسيم المتعطل للدم الذي يميل إلى إرهاب المتحمسين، فهو الذي يخطف الطائرات ويهدد بسفها ومورث العربي المهاجر بالهجوم المهدد لأمى أمريكا. وقد عرفت الأفلام بمخرجيه اليهود.

وقد برز - بين الأمريكيين واليهود - كعشر من مائة فيلم صورت العرب والمسلمين بالمسبية ووقتها برز البعد بثرواته فككس العربي والمسلم شيخ البعد الذي يعيش في خيمة في الصحراء وخطف مسيرات تيموريين وجمال ونساء متشعفت بالمواد، وصورة أبيض بالعربي الممنح في دول العرب مبدداً أمواله على النساء الشفارات الحمص. وعندما برز الرنوس عبد الفامر صورته بذلك الحبيب للشجيرة العدو اللدود للعرب، ومنذ قيام الدولة المروعة إسرائيل وقسم منظمة التحرير الفلسطينية صورت الفلسطيني ذلك الإرهابي الذي يخطف الطائرات في نحو 45 فيلماً. أهمها فيلم أكسيدوس 1960 الذي كان مؤثراً جداً في زيادة شعبية إسرائيل لدى الجمهور الأمريكي. ومنذ الثمانينات ومع قيام الدولة الإسلامية في إيران استمرت الصورة على العربي والمسلم - الأصولي والإرهابي - الذي يرفع شعار الموت لإسرائيل وأمريكا وكذا أعداء العرب والمسلمين. ويستخدم أعمال العنف والفعل والتفجير والسبي حتى إلى قتل الرئيس الأمريكي، كما في الفيلم الذي اعتبر أنه استبق أحداث 11 أيلول، حيث صور المهاجرين العرب والأمريكيين العرب من ملاب جامعات وأساتذ، ككاريكاتيريين مسلمين يتمسون على 700 نيويورك وأمريكي ويمجرون مبنى الد إله بس، أي، ويتناولون موقفي الدولة ويمخضون مسألة مسرح، وفي مشهد من الفيلم يتجسر مسلمون عرب ركاب حافلة كركاني.

صورة العربي المسلم الفني والهنري

في الوقت الذي يتهاقت فيه العرب والمسلمون على اقتناء ما تصدره سينما أمريكا، تتوالى وتترايد مجاهرة الأمريكيين بالصكره سواء في

مرامير ثورانية - صور من العملية التي وقعت في فندق برك عشية عيد الفصح اليهودي عام 2004، شهيدة لإحدى الناجيات من العملية وحدث مقطعها الأول - هذه هي الصور التي ينتج فيلم - الطريق إلى حبر - الذي بث في إسرائيل بروج - ميد - بشرة ندية - عبر القبة الأولى لتأريخ الأسرائيلي.

وتضمت سحيفة يديوت حروبوت العبرية في حفلها للفيلم أن كميروا رحومو اليهودي الفرنسي الذي يحمل جسيمة إسرائيلية ويمتد وزاء اسم مستعار ويعرض وجهة نظر تريد إقناع المشاهد فحسب بالظلم الواقع على إسرائيل في أحداث جنين، ويقول فيعمل سلامة عصمو الهلباس الماسطوني فترات قصة الفيلم واعتقد أنهم يريدون إقناع المشاهد بأن الدبابات الفلسطينية قصفت مخيم جنين الإسرائيلي.

إنهم بمعلم هذا يريدون قلب لمعادلة يحصل سداحه همعرض صورة مصغرة - كصورة إسرائيل مقارنة بفيلم محمد بكفري الماسر للفلسطيني - والذي منعت الرقابة الإسرائيلية من عرضه ومن مشهد فيلم - الطريق إلى حبر - مشكلات مع عائلات إسرائيلية تشكل ومع جمود من جيش الصهيونية شاركوا في مفارح حبر، ويضم الحفلة من لواء النولفيم التي داسي لتشهد على الأذنة بأن الفلسطينيين يمسون ويرسفون الطكرافية منذ سن الرصدغة، ويظهر اليهود بحالة من الطهارة الكاملة، حيث يتحدثون طوال الفيلم عن السلام ويظهر بطول الفيلم ديميد نستمس الذي يعمل في حياته المدنية رئيساً لوجدة العدد المميد - في مشفى همدب في القدس، وهو يدالع مريضة عربية، إنها رسالة بسيطة وواضحة تصور الأخيار ضد الأشرار - تمام فكم يتطلب

الواقع أو من خلال قوتاتهم الإعلامية التي تتمس في صبح السادة للعدوية الإخبارية والمية لفضل من هو عربي أو مسلم، والأدلة على ذلك صغيرة في قواعد الاشتباك - الفيلم الأمريكي الذي نتجته هوليوود مؤخراً ويعرض منذ العام الماضي، يعد الفيلم الأكثر عصرية ضد العرب والمسلمين، ويصور اليمنيين كضحايا يصرخون كدلاجنين أمام المسارة الأمريكية ضد أمريكا، برشتون الحجارة ويقتلون جمود الحارير الذين حاولوا اقتاد المحتجرين داخل المسارة.

وهناك خير أوردته ال بي بي سي يقول صمت الصورة الأمريكية لدى اليمن صولها إلى الأصوات المنتقدة لمسلم مسلمانتي أمريكي، اشتهرت كيم عنصرها ومعادية للعرب، وقالت لسفيرة بزيرو بونين إلى هذا الفيلم عبي ومهين، ونظمت تعتقد أن الفيلم لا يستهدف اليمن بالتعدي، فكما اعترفت بأن الفيلم سيئ للغاية، وأنه أمان الشعب اليمني فكما أساء للمسلمين الأمريكي الذي صوّر فيه على أنه أبله، ولم يقدم القوت الأمريكية في صورة لائقة.

وقالت البركة المنتجة للفيلم - بارامونت - إنه قصة حيالية تمكس نتائج التطرف في حفل صوره، وقالت في بين أصدرته إلى الفيلم لا يدل من ي حفظوه و لذهه أو شعب.

لنفس هذا ليس لم يهدى بشرة اليمن، فقد دعا مسؤول في الخارجية اليمنية جامعة الدولة لعربية الز مقصدة الفيلم والشركة المنتجة له وقد نشرت صحيفة الوطن السعودية حبرا عن فيلم يهودي يتحدث عن قمع الفلسطينيين وديانتهم كيم جنين الإسرائيلي، وهو من إنتاج هوليوود، يقول الخبر

هوليبود لا تصرّح عن واحدة من هذه الصور التمهيلية.

1 - صورة إسرائيلي من الهندو الرجل وهجواره نافذة وخيمة ومن حوله المصحراء الجرداء.

2 - صورة العربي للمعصم في اللهو والمعدات والمجوى وتعاطي الحمر

3 - صورة العربي للتعبد من الحاضرة وأداب السلوك في الطريق العام وفي معاملته مع الآخرين وفي اتباع آداب التعلم والبطافة

4 - صورة المسلم المتطرف المتشدد الذي يسوق حمله رموزة من النساء المتشجعت بالسواد

5 - صورة العربي الأبله اللعشى والمنهر دائماً من الحاضرة العربي.

6 - وأكثر الصور شيوعاً هي صورة الإرهابي المتجرد مختلف الطائرات والحصانات ومفجر للباني وقتل الأبرياء.

ومع هذا تعتمد هوليبود أن تقول للعالم إن العرب والمسلمين قوم سوء بشكل ما تعبیه الظلمة من إيماءات سلبية.

نهاية أمريكا

ومما جاء في دراسة د. جاك شافير الحقائق الكثيرة المدهشة التي تكشف تاريخ السوء الأمريكية، حيث تبنت أن وزارة الدفاع الأمريكية والجيش والفرس السوفيتي كلها جهات تعرض على وضع ككل عندها وعتاها تحت تصرف متحبي هوليبود. لإنتاج أفلام جماهيرية قوية ومؤثرة هدفها تمجيد أمريكا على أفعال الشر العربي

الحديث الصهيوني. ولو قمنا برصد ككل الأجيال المشابهة التي تحدثت عن - اليهود الأمريكية - هوليبودية لوحدها - نجد محتاج إلى عدة سنوات وقد لا تغطي

فن الكراهية للعرب والمسلمين.

الامسدة إلى الشعوب العربية والإسلامية بقيت هذا أصيلاً لكثير من الأعمال السينمائية العربية، من خلال فن جديد وصمد بعض المؤرخين للسينما الغربية، برغ هذا الفن مع تقديم ظاهرة الصهيونية عدلياً، هذا الفن هو ما أسماه - فن الكراهية - وهو صناعة سينمائية أمريكية يهودية معترف بها عالمياً وفي أصول وفوائدها والياد وتدعيمها ميراثات مضممة وتقبيلات متطورة وملفات فنية مبدعة

ففي ككل مراحل التاريخ الأمريكي فكانت وزارة الدفاع - البنتاغون - تلجأ إلى صنّاع السينما لإنتاج أفلام تبعم السياسة الخارجية الأمريكية وتمهد الرأي العام لضرباتها غير الإنسانية تجاه شعوب أخرى، وتم اعتماد هذه السياسة رسمياً للترفيه عن الجيود الأمريكيين قبل ككل عملية عسكرية خارج حدود الوطن. وذلك من خلال عروض سينمائية منتظمة ومكثفة تصور لهم الأعداء على أنهم مصاصير حقيرة أو حشرات سيرة أو فئران تجلب الملعون، وهي رسالة واضحة تقول للجدي الأمريكي إن عدوك ليس بشراً مثلك، بل هو شيء صا لا يد من تدميره. فلا تردد في القتل ومهم فعلت لا تشعر بالذنب. وتشد ككس للعرب والمسلمين تصميح كبير في صناعة الكراهية، فالتد حوصت هوليبود دائماً على أن يضع العرب في قالب ثابت للشر والفساد والتخلف والجهل والشره المعرطة في الملتدات والردائل، فصور العربي على الشاشة المعصية

والرموز الإسلامية إنما هو سبب الجهل، لكن اليوم وبعد بحث دام عشرين سنة حرمت قطيع بن ذلك ما هو إلا سبغة معرجه ومتصورة تعص على من علمية وعصية وسبسية دقيقة ولديها من يعلم جهدا بالثقافة العربية والإسلامية واللغة والتاريخ والرموز الدينية، وهي تصرب بشوء وبلة مقتل.

وحاء في قناب (الإسلام اليوم تعريف مختصر بالعالم الإسلامي) للباحث د. أنصير أحمد رئيس مركز بن جلدون للدراسات الإسلامية بالجامعة الأمريكية في واشنطن والموسس الهكستاني إلى بريطانيا عام 1998، وقد نشره عام 2000، إشارة إلى أن هوليود مدينة السينما الأمريكية قد انخرطت في حرب مع الإسلام خلال العشريين الأخيرين، وهناك أصنام أفلام هوليود مثل أفكاديب دقيقة، والقرار الحسم والحصر كلها رسمت صورة الإسلام مساوية للإرهاب، وقد عملت هذه الأفلام على تكبيهم الرأي العام الأمريكي على توقع الأسوأ من حضارة رسمت على أنها إرهابية وأصولية متعصبة.

هذه الصورة حامت قوية لدرجة أنها جعلت الثقافة الشعبية تستتج هذه المساواة من دون تفكير أو بعين نظر فيها، وقد نشروا أفكادهم هذه حتى في أفلام الرسوم المتحركة، فأنشروهم إرهابيين أشراراً ممطربين عقاب، ككل هذا جعل الشعب الأمريكي يعتقد أن تعجير أوكلاهوما سيجي الفيدرالي قبل عدة سنوات توجه إلى المسلمين، وكفن من الصعب على وسائل الإعلام قبول ارتكاب أمريكيي بروكستني بجلوس متعصبوني بيمين يهودية الجريمة

تجند أفلاماً مثل فيلم قواعد اللعبة - عام 2000، وفيلم أفكاديب حقيقة عام 1994، وفيلم القرارات النافذة عام 1996، وفيلم ضربة الحرية عام 1998، قد ساهمت للحببرات الأمريكية مباشرة في دعمها، وفتب فيلم الحصر عام 1998، الذي تدور قصته حول قيام أمريكيين من أصل عربي بهجوم مسلح على مدينة مهابت الأمريكية، وقد استطاعت السينما الإماراتية وأعاونها داخل هوليود إنتاج عشرات الأفلام التي تدور حول فكرة واحدة وهي أن نهاية أمريكا ستكون على يد العرب، مثال ذلك فيلم مطلوب حباً أو ميتاً، وفيلم قوة لدلتا، وفكلاهوا إنتاج 1986، وهناك أفلام صورت عرباً يقومون بمهام تخريب في نيويورك ولوس أنجلوس وأخرى صورتهم بمجرورين مباني مهمة في واشنطن، والحري تدور حول عرب يحتفلون بلبه المدارس.

فالمصورة دائماً تتعصب في موجات من الإرهاب المسلح وخطف رهائن وقتل المدنيين والاعتصاب والتدمير، وتكون بعض المشاهد مسحوبة بمبهدات الله أكبر أو بصورة منذرة أو صورة للصكمة المشرفة، لأن الهدف تشويه أي رمز عربي وإسلامي، وهكذا تبقى صورة العرب والمسلمين راسخة في ذهن المشاهد على أنهم أشرار، وأن كل عربي ومسلم إرهابي ومتطرف يريد إزالة أمريكا.

قدمت هوليود 900 فيلم صورت فيها العرب والمسلمين قوماً سيئين، وهذه الأفلام كلها محرمة على كراهية العرب والمسلمين ويقول د. جاك شاهين: فكلم أردب ن حشر حد لأعلام على أنه الأمو' د ج ن ف هو مو منه وقال كصب تصور ن تشويه صورة العرب

الأفلام دعمت معظم الشباب في أوروبا - من
النصف من الولايات المتحدة الأمريكية و من
رفض نزع الحياة اليهودية

هذه هي السينما الأمريكية اليهودية التي
يقودها اليهود والمهاجرين الأمريكية ، التي
انتجت وما زالت تنتج الأفلام التي تشوه صورة
العرب والمسلمين.

وبقي سؤال يطرح نفسه مطلقاً إلى أي مدى
تؤثر الأفلام الأمريكية في التطورات السياسية
والاجتماعية في بعض الدول؟

والأدب كذلك في بحث - لاري ماي -
مدرس لتاريخ في جامعة ميسوت - حيث شر إلى
ر السينما الأمريكية ضد لعب دور في الحرب
لباردة هالايديولوجية العرب التي قدمتها هذه



عزيزة هارون..

□ فاديا غيمور

إصابة وشاعرة من مدعات مدمجة اللاذقية التي تستعطف على أصوات النوارس ونام على صدى هدير الأعواج.. والتي تبحر لمن تسمح الحب، للأخضر الذي يختصمها من الشرق أم للأزرق الذي يداعب "شبايكها" من الغرب؟...

ولدت عزيزة هارون عام 1923 وتلقّت تفتحها طفلة في عمر والدها عمر هارون ثم تابعت تثقيف نفسها بمسها. ظالت الشعر وكنته صغيرة على السجة لئلا تعرف ضوابطه وأوراقه...

إن الراحلة الجميلة الرقيقة ظلمت ككبراة ولم تأخذ حقها كشاعرة.. فحبها الشخصية كانت القرب إلى الفشل: إذ أنها أخضت في روحها لأسباب خاصة. تتعلق على الأزواج برهافة إحاسها ورقة مشاعرها التي صاعمت حجم حية أبلها بالعرف الثاني في محاولة الزواج..

هذا العرف الذي لم يستطع أن يرى فيها بعد الزواج إلا التروحة التي يمسها امرأة عادية تعرد له مساحات حدها وتقوم على خدمته أكثر مما تفرد له مشاعرهما ومواهبهما. وما شأنه بالمواهب؟ إنها مجرد ربة يماخر بها في المساسات والفتلات والزيارات...

اختيرت عزيزة هارون يوم الوحدة بين سورية ومصر عسوا في مجلس الشعر الأعلى لرعاية المون والآداب والعلوم الاجتماعية بد على اقتراح الشعر نور القطر وضعت شعرها أنيدعة عضو جمعية الشعر في الاتحاد الكتاب العربي، فلتحول تصورهم ببنت ولتترك لها مكاناً قريب صديقتها انميم الشعره عميم الحصني التي جمعت قصائدهم بعد ومنتها ونشرت في ديوان من قتل الغنوة التمسائية في دمشق.

تغضب تصاميل حبيبها الشخصية تشبه التصاميل الشخصية لحياة بة امرء مبدعة. وتغضب عزيزة هارون امرأة مبدعة حبيب حبيت ملها المتلاحقة ورمتها في لأزرق الرقيم ثم انتقلت للميش في دمشق حيث مصت سموات حبيبها الأخير، في عرفه مواضعه مباحرة لدى سيده دمشقيه وعارست عملها ميميه لكتبه إداعه دمشق. ومساعدته عملها على تقديم برن مجبه الأدبي بقراب لكه لستواب عديدة

يا شمري بظله أتتيا
من همومي وتشتي أحزاني
سلكه علي أنفجر اللحن من حبي
وأعطي الحياة من حرمانني
انتكاه بالخلع والوه
بقلبي ولحفي وحزاني
هو نار لن تهدأ لنا
وحل قلمي حينها يفتح منها كيانني
ولعل قصيدتها ما الشعر - تكون أكثر
إتساعاً لتفري لأني ضاقت السائل والجيب
- ما الشعر ما أنتم الحنون؟
شمسي ياح وكأني إلياسي فتون
تلمي يمد ليس تدرسه الظنون
كفاني جنون.

والشعر هو البحث الدائم عن الجديد
ونشوة هذا الجديد.

في مهجتي قصيدة جديدة

ثلاثيا من حلم الهوى

وفيها من وحشة التوى

عن الجوى - ألوانها شديدة!

ورقة ورقه 'حري تقول

- الشعر حيلة تهب بالكلمات

ثائرة فيه التخمات

من يشمل نارا في الكلمة

من يمسك فيها قلبه - من يمد فيها ربه.

شاركت عريضة هارون في مؤتمرات أدبية
عربية وشهد بشاريتها عدد من الشعراء
المتميزين منهم ميخائيل معيمة، وأحمد رامي،
ومله حميد.

يمكن للقارئ أن يلج عوالم عريضة هارون
بسهولة من خلال المقدمة التي كتبها الأديب عبد
اللطيف أرباروط والإهداء الذي خطته الشاعرة
"عريضة هارون" والفكلمة التأييدية التي ألفتها
الأديبة لثة الإلهي. بالإضافة إلى ما يرويها الأديب
لديس عا مسروفا وعرفوف عن قرب والديس روا
فيها بالشاعرة التي تم تسميتها الحياة و لسة
التي أجهضت أمانيها وانكسرت أحلامها على
أرض الواقع وما أصعب أن يوازن الشاعر بين
الحلم والواقع فهو إن فشل حقق المصيرة واستطاع
حل المعادلة المسعبة. فهل استطعت بل هل
استطعت؟

أه هي. فني شعرها ثوق عظيم إلى حبة
كثيرا إلى رجل مختلف عن الرجال. يظن
بالحبس ويأسره بالمهم والشركة. ويبدو أنه
لم تلتق به. ويوم خيل لب أنه انتقته فوجئت بل
فجئت. فالرجل الحلم لم يستطع أن يرى فيها إلا
أمرة ترصعي عروزة فكك مبدعة، يباهي به
الأخريين. وترصيه ككائن في عيانيهم. ويومعي أن
أقرأ بعض ما عرفته أقلام عريضة هارون. وأن
عندئذ المظن ببعض ربيع صوته
للخلفي مساحول وخمسي سي مساحول
متحدة.

ما الشعر بالنسبة لعريضة هارون؟..

والجواب إنه الحياة بتفاصيلها.. بحاراتها

بتوهج الروح الأولى فيها.. لتتابع

إلى أين؟
لا تقتل بهمة حسن نظير
وضلي بهمـ. الحوير
هانت خلقت لمر المذاب
وانت خلقت لكبت الرخاب
ولم تمر به حياة الطفولة « ما حياة الطفولة
ولم تمر به حياة الشباب « ما حياة الشباب
يكون عسيراً عليك الحساب
هأنضي حياء
وأمر ب للشعر أو للكتاب
— للشعر والكتاب. ومهما الصمت
والوحدة..
- في الصمت أعرف الهمد الذي جرحني
وأعرف القيد الذي علوقني
وأعرف البراءة المتعبة
لا يا بريق السهم لست أنا
هالقدر المصلوب في أصاقي الطليقة
هو الذي جنى
وقني كما ترى شاعرة رفيقة
أرثل الدعاء في النساء
وأرسل الصلاة صديقة صديقة

ولعل الخوف الأمل الذي يسيطر عليها فكان
خوفها من الوحدة في أواخر العمر ومن مرف
قلبي بشجون: اقتطف بعض أريج
- لنا - من أنادي غداً إن كهرت
شأاً إن هومت وأطلق بابي عليا
أنادي لنلي أم أنادي بكيا

من يرسلها للأحباب. زهر عتب
الشعر نجوم وينادي..
والشعر هدا..

إنها همت تحتصر رؤاه وأراهه في الشعر
وتراء طريق الصلاح. على المصمدين الخاص
والعم

أما الخاص. فهو لدى عريضة هرون شامع.
يبند بالحوق والقلق. ويستهي بالحقوق والقلق ويبس
الهداية والتهدية حوائق وعيوس. براري فرح
وحدائق سفاد. سجون وشهود وجيبات. ووحدة.
وانتصمات داخلية. تسمع هذا القلق على لمن
لشعة في فميدة حائلة

أأسكب من نفسي الوارفة
لأضر بالسر والعاطفة أنا خليفة
من المين دنيا حنان وحب رحيبة
من النور يلمح بين ثلثها حبيب
من الوجد نورا ونفيا ولوح
ومن حركات النمر
إذا التهب في يدي الشموع
أنا خليفة..

ولأنه صاف المرید من الحبيبات تلجأ إلى
لهروب من الحب

- أذهب بروحك بالوهم حياً أذهب
واسأل نفسي ترائك الحبيب
هأسح همس الفنون
والبحر مسر الفنون
هأنضي حياء ويصرخ في الإباء

وليس لدي مواءٍ وكان ككتابي وفيما
سؤال يدوي بقلبي.. وبيت في قلتي
ويظلم روحي انتحل السنين
وتنيل دنيا من الهمم
على مكسبي..

ولعل هذا الخوف المزوج بعمرارة عدم
الإيجاب جعل كلمة تلاءم التي ناديت به فجأة
ملفة صغيرة جعلها تبوح بمشاعر الأمومة التي
حرمت منها

- أنا ماما يا بتي هكذا ناديتني
فانقضت بي أم.. لا كل حين
يا سفيهة.. أنت أخذت الهدية
أنت أترعت ككروسي بالندبات التدية
فأنا ضلالي إليها يا بتي
- فتداني لئلا يرحمني وحبي
أنت عطشي للندبات الحنونة
وأنا أم حنون..

ككادت الشاعرة عريضة هارون أبة مرحلة
مهمة حساسة على الصعيد الاجتماعي ما كترس
مصائب قصائدنا وموسوعاتنا وملاحم
بالنفس والتوتر في علاقته بالآخر « الرجل
« الحبيب »

- لماذا تمسك في وتوخل في قلتي
فديتك.. إني أخاف عليك وأخشى علي
- أو
لماذا نصبت الشباك بعربي..
لماذا تريد الحياة بقلبي

مطلق بابي علي.. وأهرب منك إلي
وهي إذ تهرب من الحبيب وتشك به حيناً
وتبث تقترب منه أحياناً إلى درجة الموبان
والوحد

- إنا أشرقتي دمويك يوماً وولت حينتي
منقلى ممي في الخضم الرهيب لأنك ذاتي
ولا قصيدة أخرى
أنتجني علي وأجني عليك
فديتك قسي أنا الجائنة
حبيبي أنت.. وقللي أنت
وأنتك أظلي من المظلمة

وقد يبدو للشريئ أن الشاعرة مرّت بتجارب
حب عديدة.. فكادت فيها المحبوبة الجميلة المثلثة..
لكنها لم تحب بذلك الحب الكبير الذي يحرث
الأعماق ويرزعج بالبروق والرعود والقوامص.
وقالياً ما هيّ لها.. أنها تحب.. فككن الحب
موجع جدوة الشعر لسترة رسمية.. بهت بعدد
البريق ويظلمن الوجه.. لتابع قصيدة حب

وأسمع صوتك يهمهم باللمن
يهم قلمي برقتاً.. فأشعرني أخي
ولن يجني ثراً..
ثرائي صرت لهما حبك
حتى خدوت ككتبي أنت بكل ملموحي
ثرائي امتزجت بنمائك.. قل لي
وتعمالك.. موتي وعشي..

لنفس بانه يهوى ولا يهوى سوى شمري

وأعلم انه يهوى ويعلم أنني أدري!!

إن في ثيابا قصائد عزيزة هارون الدائنية،
تغص شغفة وروحاً حائرة لم يعلها الحياة مـ
مرحوم. فظل في شمره ذلك التوق إلى المجهول.
حتى إذا ما شئت من لردحهم أحلامهم. والتباس
الأحلام بالأوهام صارت تحن إلى الداعي الهميد.
الهميد. فتسجي القدر راجية ليهب بالمودة إلى
لداصي

- عد بي إلى البرعم الأول في حبيتي

باسم الجوى عد بي إلى أغنيتي

أهكي على قلبي وفي قلبي تخلي دمعتي

وفي الوقت عيه كانت تتطلع إلى الموت...
مسدية التراب

- متى يا ترابي. تضم عياني بلور هذاب

صعاري. حياتي

هراء نكاح

وكلّ حياتي. سرابي

متى. يا ترابي!!

ويدهي من امره شعرة حساسة ظفيريده
هارون التي ضيق عليها الرجمال - حتى الشعراء
منهم - الحصار وأمرهوف - تفرلاً بهماليا. من
دون أن يوقر لآي منهم. الأمان. ومن ثم غرقت
في كينس وقهيرة والشك بكل شيء.

أشك بأن الحياة. حياتي محال

أشك بأنني أحطم ذاتي وأسرح في أمنياتي

أشك. بدمع للطنى في جيني

ومن يقرأ ما خطته الشعرة يرى أنها خضعت
تسحب حظها في الحياة وتبكي الحب الصانع.
وهذا ينسحب على مختلف مراحل حياتها التي
أورثها حزنًا عميقًا رافتها حتى النهاية حيث
الهرى الصانع .

- في حلف أحزاني أفتكي عن سوى شيمته

بالأسم مني

وبكيت بعد ضياعه. وسألت عنه النفس في

أعماق قلبي

هبتاً أحاول ردم شيمته بمجملتي

وبكيت عليه مناعلي. وأنا الذي نذته

وغزله بأنمالي

أثري إذا خنته. أيمود لم هو لا يمود

أيمود ولا يفي عليه وقد خفرت له المودود

وتركتك للنار للهيه. وكنت أنا الوقود

وتقول في مكس: آخر محاولة لاستعادة تلك

لنار

أطفئ النار فيخبر ومجها

وتسود النار بالوجود القديم

ولكن سار هذا الحب لا تحيو في قلب
الشعرة إلا لتيف من جديد مع كظمه حميلة أو
فسيده غرل أو بلقاء مضجج مع توهم الحب
لحلم. دعابة.

- أهذا الحب؟ لا أدري. لعل ظلاله تقري

لعل بلصقه الوستلن. أوائناً من الشعر

وهي ضائع اللغات بين الدّ والجور

مكان جبينه الوضاء ذوب التور في القجر

أفكك أشك بعتف جنيني

واسأل: أين يثني؟

فيهرّب مني يقولي:

سأكتبكم بهذا القدر من شعري الدائري
وسأترك هذه الهيبات المبرجة بالعداب وئو
استطعت لكتيب الكثير ولصفي قول معي

إن ملعم الحب مرّ على هواي وظمي

زاد من حبي وغمضي على الدياجي ألي

أنا أمتص حيلتي وهمومي من دمي.

واستطعت الحياة امتصاص آخر ما تبقى
من دم الشاعر وهمومه عام 1986م فرحت
بهذه وفي خاليد حسده الحب مشاريع قصائد
لم يُشر لي بـ يبحر النور .



عن الأدب النسائي

(مطلوبة في ضبط المصطلح)

□ محمد راتب خالقي*

ثمة مصطلحات غامضة وملتبسة رغم شيوعها وتداولها، مما يسبب الإرباك، نتيجة اختلاف الدلالات من قارئ إلى آخر، ومن ناقد ودارس إلى ناقد ودارس آخر. ومن هذه المصطلحات مصطلح الأدب النسائي ومصطلح الأدب النسوي، إذ يرفض بعض النقاد وجود أدب نسوي وأدب غير نسوي، على أساس أن الأدب أدب بعض النظر عن جنس كاتبه؛ ولأن القول بوجود أدب نسوي يستدعي بذهاه، وبالضرورة، وجود أدب رجالي (ذكوري)، مع أن الأمر غير مطروح بهذا الشكل؛ ثم إن معظم النقاد، فضلاً عن عامة القراء، يظنون أن هذا المصطلح يدل على النصوص الأدبية التي تنتجها النساء، وهذا القول يعقد الدقة افتقاده للمشروعية المعرفية، إذ ماذا نقول عن النصوص التي تنتجها المرأة في المجالات الأخرى: (النصوص العلمية والتقانونية والطبية والزرارية.. الخ)، فهل نقول عدلنا بوجود هدمية سائبة وغير بقاء سائبة وكيمياء سائبة... الخ

من هذا التمييز لا يبدو أن يصفون فهلوة لسطية وشقية تتلاعب بالأسفل لا كطفر ولا أقل. من جهتي أعتني أرفع بأن مصطلح الأدب النسائي/ النسوي مصطلح رائج وغير ذي دلالة نقدية حقيقية، بما إن كادت كثرة التداول قد

ثم يرفض النساء ميمرون من الأدب النسائي والأدب النسوي، فيجعلون الأول لجمال المصنوع التي تنتجها المرأة ويحملون الثاني للمصنوع التي تنتجها المرأة وتحدث عن القضايا المتعلقة بجسد المرأة خصوصاً وأزعم

* باحث من سورية

العربي والمسيحي حتى وإن كانت هذه النصوص غير ذات قيمة فنية بلقائيس النقدية،
يم في ذلك المقياس العربية ذاتها

والطريف في أمر مصطلح الأدب النسائي أنه من وضع الرجل، وضعه ثم عاد ليردده، وللم في كثيرات من الأدبيات الشهيرات يرفضن هذا المصطلح، بل يسمونه من ذوقية تجاه المرأة، ومن معاصرة دكتورية متداولة تهدف إلى الإقصاء والأدعاء بالريادة والسبق؛ وإن حاول بعضهم أن يبرز هذا المصطلح بتشبيهه بالأدب المهجري أو الأدب المغربي، أو الأدب الخليجي... ويمنى هؤلاء أن تشبيههم مثافت، لأنه يجل من المرأة فئة من دور الآخرين في مجتمعاتهم ومعتقداتهم وليس أهلها ففهمهم الاجتماعي الذي يميز بين المرأة والرجل من مع الثقافة السائدة إذ يولد لكل من الذكر والأنثى اسم كدليل الأسس، وفي حين تقويم، ثم يقوم المجتمع بتحويل هذه إلى أنثى وهذا إلى ذكر، ويحسم كلاً منها بمظومة من القيم تشكل ما يات يسمونه (بالتجدر)، فنقصه ليست هكرية كص قد يتبادر إلى الدهن لأول وهنه

المرأة إلى كل رجل نعلم ويصفي أن تتمتع بكل حقوق الإنسان وكل حقوق المواصه في مجتمع متكامل متكامل ليس المذكور فيه حقوق ولا تتمتع بها النساء أيضاً، والنساء والرجال يواجهون قضايا اجتماعية

أعطته حق الوجود الواقعي، ويات من غير المكس أو المظلي تجاهله أو القصر هوقة،
مربي أعد النصوص التي تتناول قصصا للمرأة دور الرجل، أنها كمن جنس منتج منه إلى الأدب النسائي/ النسوي، وأجرو بناء على ذلك على نسبة كثير من النصوص التي كتبها أدباء من الرجال إلى الأدب النسائي، وعلى إخراج كثير من النصوص التي كتبها أدبيات من النساء من شمول مصطلح الأدب النسائي، والمميز هدي يتمثل في القصص التي تصدى لها الأدب وليس في جنس الكتائب فمميز بسوية النصوص الأدبية بكمس، إذ في مصامين النصوص لا في أسكتاب وتكتب، ولا في جنس كتابتها، فالناقد يميز الأ يميز بين ذكر وأنثى حتى يتعلق الأمر بالأشكال والتقنيات والصواب، الأدوات المعية الواجب توفرها في النص؛ أهول هذا وأنا على وعي تام بطريقة استقبال بعض المؤسسات في العرب لما تنتجه الكتابات من القادمت من ملاد الشرق، ولا سيما العربيات والمسلمات مسن، فهذه المؤسسات لا تحمل بتقنيات النصوص ومستواها الفني وإنما بمصاهاها، ولا سيما حين تكون هذه المصامين حار ح عس ملع القيم العربية والإسلامية عند سرداد الرعية في هذه النصوص، وبمع الحواتر ككلم 'علت في الحديث عن الجنس و سادت للثوابت والمقدسات والقيم العربية والإسلامية ولا سيما القيم التي مر الت مكل إداده المقصود للمشروع

وليس في عهدة المجتمع الذي من عادته أن يظلم الضعيف من الرجال والنساء.. وبدلاً من تكاتف الصمغ من الرجال والنساء لزالة الإصر ورهق الحيف عنهم جميعاً، فهي، ولئلك الصناعات والنشاطات لتحدي من الرجل خصماً، وجعلته زمراً لكل المهوب.. وبذلك واجهت المرأة الرجل ببدل مواجهة الأسباب الحقيقية لمشكلتي ومشكلته ومشكلته المجتمع

اعود لأذكر بأن الأدب النسوي، على فرض قبول المصطلح، نتيجة تداوله في الخطاب النقدي، هو الأدب الذي يتناول القضايا العاصرة بالمرأة، ولاسيما ما يتعلق بهجنتي ومعلاني ووعيي بهيئتي، بوصف هذا الجسد الأنثوي طالباً ومطلوباً، وليس مجرد أداة لإمتاع الرجل، أو مجرد وسيلة للتفكير وزهاده البلى.

ويؤكد الناقد محمد براء، مثالياً بالخلفاء للنقد العربي، أن بداية الكتابة تمثلت في استبعاد المرأة لجسدها، والإفراج عن حسيه المحبوه، واكتشاف لغة المفرد لغة الانسياب التي تكن يتجه الرجل ثم إلى المشكلات في المصومن التي تتجهها المرأة تشكّل امتداداً للعواص المفردة في الألبس، وهذه المشكلات تدعى الأنس إلى تفتح الدات وتآكلتها، وإلى تحرير مستعمرة الجسد من النظرة الذكورية التي اهتمته واختارته إلى مجرد سلعة للإغواء والامتناع ونشير الكنية،

واحدة تتعلق بالتنمية والتطوير والتحديث والحرية السياسية والاجتماعية والديمقراطية ومحاربة الفساد والاستبداد، دون أن نذكر وجود قصاص تحض المرأة وحدها تتعلق بما تعنيه ظلم تراكم وتفاقم عبر الأجيال وحين الوقت لمواجهة والتخلص منه، والتعبير عن ذلك بأساليب قد تحميها المرأة أكثر من الرجل نتيجة المعاملة الصعبة، ونتيجة طبيعة التهم التي فرضت عليها.. أقول هذا دون تفاصيل مع ما سبق وذكرته، فهذا يدخل في باب الفروق الفردية، ويخلق بعد اتيح للكتاب أن يهنيه، وليس ناجماً من جنس الكتابه جمال من الأحوال.

ثم إن قضية المرأة مفروضة في المجتمعات كافة، والمطالب تكاد أن تكون واحدة، لا فرق بين مجتمع متقدم ومجتمع متخلف إلا بالدرجة، فالقضية سببية تتعلق بما استطاعت المرأة إيجدته في هذا المجتمع أو ذاك، فالسلطات من النساء في شكل ممكن يرضى بأن المرأة محرومة من الحقوق التي تليق بربسان، وأنها تخضع لمظلومة من الضيم لا يخضع لها الرجل في المجتمع الواحد، يفرض العيب والحرمان مرة، ويغوي الضعف وعدم القدرة على المواجهة مرة، ويسبب تكويبه الميرولوجي الحاص مرات ومرات، واحظر ما في الأمر على بعض الكتابات، وبعض النشاطات من النساء، أن قصيتن في عهدة الرجل الموازي، والمخدد، والحقن الأزلي

واستجداء للجوائز، التي تقدمها بعض
مؤسسات العرب القومية مثل هذه انصاف
الأكف. رغم روائعها اللغوية والتقنية و لمسة
والتي لو قدم مثلها كتابه عربيه ك نشرت
أصلاً

به كتابه في كتابته التي يؤمن الحياء. حين
يظن عليه المراج الذكري وإن كان لابد من
الإشارة على علو بعض الكتابات في الحديث
عن الجسد الأنثوي، بحجة النوح هسيح
كثير مما استباحه الرجال، وأرخصه وقدمه
عريباً حتى من ورقة التوت، بليل للشهرة.

الحب والانتقام في رواية (خالتي صفية والدير)

□ باسم عبدو

أشار الروائي المصري بهاء طاهر، في المقدمة التي كتبها لروايته (خالتي صفية والدير)، يسوان (وسانتظر...)، إلى أنه يحكم تجربته في الإداعة ومحاوراته مع الأدباء، يرى أن من أصعب الأمور أن يتكلم الكاتب عن نفسه. ويشير في هذه المقدمة إلى أنه من كتاب الواقعية الاشتراكية التي كانت تملأ الساحة المصرية، في أواسط خمسينيات القرن الماضي. ومن الروايات التي صدرت في تلك الفترة وتنتهي إلى هذا المذهب: رواية (الأرض) للشرقاوي، و(قصة حب) ليوسف إدريس، و(بداية ونهاية) لحبيب محمود.

وكان الكتاب آنذاك، يؤيدون السياسة الوطنية لثورة تموز بقيادة الرئيس جمال عبد الناصر وعلاقاته مع الاتحاد السوفييتي "السابق". وهو الذي بنى مداميك القطاع العام ووضع سياسة جديدة أدت إلى تغيرات جوهرية، في حياة العمال والفلاحين والكادحين ومستفليهم.

جشت، المحلوقة وعبرها، وقال الروائي إن عقل أحداث رواية (خالتي صفية والدير)، هي من صميم الحين.

لقد أثار الرواية عند صغورها تباينات في آراء القراء والقياد هالدكتور علي الراعي قال إنه (رواية ذرعة الجنس في بساطتها وعموديتها

ورواية (خالتي صفية والدير) المصادرة عام 1991 التي أعادت طباعتها (دار الشروق) عام 2007. تعد من أهم روايات بهاء طاهر الستة ومن إصداراته روايت (الحب في القصص، وأحبة العرب، قالت صفية) ومصدر للروائي مجموعات قصصية منها (بالأس حلمت بك، أب الملك

بيئة صعيدية ريفية مصرية. وتظهر علامات الشك والمصعق لمعرفة الحقيقة، التي يدورها ثم تزد في كثير من الأحيان إلى الاحتمالات المتأولة وإلى إصدار القرار واتحاد الموقف الصحيح.

كانت شخصية المقدس بشاي تميل إلى التواضع، حذقة، خبيرة في الأعمال الرعائية، له علاقات مالية وواسعة مع الملاحين ومع الرهبان. جاء إلى الدبر شاباً صغيراً قليل أزيهين عاماً. أما سمه فهي بنت حنّ الأم جميل، دقيقه الملامح، صغيرة الجسم والأنف، وكلفت قسماً جزءاً من شعرها الأسود، نساء واسترسل على ظهرها، وأزهر وتبرعم جمالاً أخلاً. وهما جميعاً ملونتان. فكانت أم بهاء - حسب مرد الأحداث - بعد أن يتمصر المصوف ترقبها وتخرجها خوف عليها من العين، وهماك إحصاس (داخل البيت والخارج)، بأن صفة لـ "حري" - الخطيب كثر وأرداد عدهم يوماً بعد يوم. لكن الوالد رفض تزويجه. قيل من الرابعة عشرة

يتعلّح حري بصفتها تماثل صفات صبية، فهو طويل القد، بشرته حمراء، في حديثه دائرتان مشيرتين بحمرة الدماء، يحددهم شاربها الأسود، وأجل ما فيه صوته القوي، وكان يمني (عبدني يا ولاد عبدني) وابن الحنظل والسلم صغاني، وكفى قلب صبية يعيل إليه وتمد نيمته ورؤوسها تحوم وتلف حول عنقه، لكن حري كان على علاقة مع (أمونة اليهضام الحليوة) (أي المجريسة) ذات الشعر السموي. وعندما بلغت صبية السادسة عشرة من عمرها جاء حري ومعه اليك القمصن وملايك، وهو صاحب ملاك وسلطة وعال وجاء قتل به روح وتلف بسرعه عن جهل لحربي وحذفت انقلاب. في حينه لم يكن أحد يصدق ما تقوم

وسحره الذي لا يقوم، أم الدكتور جلال أمين فقد اكتشف كسراً، وقال إنها: (رواية تمس شعاع القلب برهني، ويل يظانها وتماثلها الجال مع الإنسان بوصفه إنسان)

تمهص أحداث الرواية على قاعدة الصراع بين الحب والشأ، في تحليل الخيال وسج خيوط حبطة متينة وسرد قصة حب من طرف واحد (صبية) وطرف آخر هو (حري) الذي لا يشعر أبداً بهذا الحب، بل يسعى لزواجها من اليك القمصن، على الرغم من أن اليك كان قد نروح من امرائين ولم يرق بالآباء

تتألف الرواية من أربعة أجزاء (المقدس بشاي، خاتمي صبية، الطاريد، النكسة) والمقدس الأول في الرواية هو (البيت والدبر)، والبيت أقرب البيوت إلى الدبر ويروي الروائي المعلم بهاء ماهر، كصيف صدى والده يصحبه معه إلى الدبر في العيد، وكيف يلتقي مع لرهبان خاصة (المقدس بشاي)، وكيف كان يحمل عابسة الكعك في الأعياد إلى الرهبان. ولكن نزل عليه يقدمها تظنن إلى خاتمة صبية، الذي لم تكبره بأكثر من سبع أو ثمان سنوات، وهي لم تكن في الحقيقة خاتمة، بل ربيت وعاشت مع العائلة وأخواته الأربع.

فكر الروائي على الشخص من حيث المظاهر الخارجية والداخلية، وكشف عن سماتها وبعض أفكارها وإحلامها وعلاقتها ومشاعرها، وعلامات العصب والعصبية الخالصة للهواء وتوتر الشخص، وعمل الجير للناس من جهة، وبصم الفخخ لهم من جهة ثانية. في الواقع بدأت التناقضات تتناغم وتعمد المسائل الحقيقية والاحتمالية، مع سير الأحداث وتطورها وزيادة الاحتكاك المباشر، والتفاعل بين الشخص في

و ترحل من البك فلا تربي وجهك حتى تموت
بعهدا عني وعن ولدي؟ ما رأيك أن تقتل نفسك
ببذك فتريح نفسك وتريحني؟ ما رأيك يا حربي؟

صمت حربي وهذا أعصابه وعصر الألم في
قلبه وحزن لسانه وعمى لسانه، وهو يعطش
ويطش إلى البك بعينين وديمتين، يسير
معمرتين بالمشيب، ولم تمنح كفل التوسلات
والاعتذارات وأن يعرف البك أن ما يسمعه هو
وشية من أشرار بني حيون أن يوقعوا بيته وبين
حربي، الذي تستمع أن يملك الحبال ويخطف
بارودة من أحد رجال البك، ويطلق رماصة
واحدة في صدره، ويقي يترجح وعينه جاحظان
قيل أن ينكص على وجهه وسط الزرع؟

وصف الراوي موقف الزوجة صعبة بما
يخالف موقف امرأة قتل زوجها، وما يمايز ما
يجب أن تقوم به من نواح ومراخ على قتل بعلا.
وقد أشارت دلالة بالوعيد والتهديد بأخذ الأثر
بعد سماع حبيب بكبر حسن، وقد ضمت صعبة
أنفها إليه، وعلب مسمت فترة مؤبلة ثم قلب
حسن وهي تقول (مكتوب عليك يا ولدي)،
وطلب من الممرد، ن يدعى بن عمه (البك) ولا
يقبل عراه ولا ماتم ولا عراه، والأ يقول من قتل
البك؟

لقد افترس المسرد وتطور الحدث ومسيرا
المصراع في صعيد مصر، الذي لا يفتش عن
الريب العربي المتعطف، فكشف بوضوح سيلدا
الأعراف والتقاليد بدلا من قوانين الحكومة، و
الأخذ بالشار والدم بالدم في مجتمع عشائري
تتسم فيه علاقات الإنتاج إلى مستوى الحجة
الرعية ما قبل المرحلة الزراعية.

بن صعبة للزوجة الجميلة التي عاشت وترت
في مسره حبيب، وذلك، نصيرت مواقف برؤية

به؛ وكان البك الذي ينتمي إلى الطبقة العنية
قد ترك منتي فدان لحربي كفي يشرف عليهم
ببغمة دون أن يراجمه أحد من الأقربى.

واقبت صعبة على الزواج من البك وحملت
وانجبت صبيا، أسمه (حسن)، وعاشت بهبه في
قصر ميم وخدم وحشم وحراسة وزعيد العيش
لقد انطلقت شرارة المصراع في رأس البك
وتجمعت هناك بالدم، وبدأت السنة لبب الفصم
تتصاعد في صدره وقلبه، ضد حربي صديقه
لعمدوى الذي كفى موضع أمين لأسرار، وذلك
بسبب الشائعات التي تفتت ككازيت في فضاء
لشيرة، وانتقلت فضائهم بين بيوت الملاحين،
وهي (أن حربي أقسم بأن يقتل حسن كفي يرث
لبك)، وقام الوائشون والمطربون والمسدون،
بتهليلهم رجاج غرقة حسن، وأدى هذا العمل
الشائن إلى رفع مسوب الشك لدى البك وصعبة.
سست هذه الشائعات لعلاقت مديرة تماما
للود الذي كفى، بين صعبة والمائلة التي ضمتها
بين حناياها حتى تزوجت من البك وصعبت
الشائعات من حديثها وأصبحت أكثر رسمة في
علاقتها مع الأسرة التي عاشت بكفها، وسامت
العلاقة أيضا بين البك وحربي، ووصل الأمر إلى
البك متع حربي على خفة، فهز رأسه من شدة
المسرة؛ ثم ترك رجاله يضربوه وحربي يصرخ
ويررد بال (لعل عرسك يا خال، افنتي ببذك، ولا
تترك الغرباء يعملون ذلك يا ولدي، لا تحملني
هذا العار يا جدي، افنتي أنت).

وتجعل البك أصوات الملاحين ومطالبتهم
بأن يسامح حربي ويقتو عته، وقال لهم (امشوا يا
مكلا بكلكم لو استعلمت لجمتم على بيني
منه، افنتك ابني لكفي تروني حيا)، وطلب من
رجالها أن يقتدوه إلى المخلة وقال البك ما ريك

وظهرت تجارة متنافسة لسمية هي آمونة البيصاء، التي اعتزلت الرقص في الأضرحة والمسجيات. وبدأت تعمل مثل بقية العجريات، تباع القماش والحصان الرخيصة في القرية، وتحمل الرمل وتضرب الودع.

ومن الأمور المأففة لأحلاق المرأة المصيدة في سمها، فتلقت على حمات المسباح الأسود اسم (حري)، وكان الخادم يحضر حري إلى قضاء البهت فتضربه بقمصا، ثم تأمر ملها الرضيع أن يمسق على حري، وهذه التصرفات والممرسات اعضيت الأب حين علم بما يجري داخل قصر اليك الراحل.

لقد حذب مسائل الشر مضطرب رئيسه في خلة صفة ويرتجها التمثيلي، وبدأت ترمس الخطوط لقتل حري، الذي لا يزال في المسج ينشد محضومته والأعمال الشاقة وتنتظر أبها حتى يصير ويأخذ بشأ أبيه

ومقابل خلة صمية التي رسمها لقتل حري حين يخرج من المسج، كان الأب يطلب رأي أبيه الطالب في السنة الثانية ثانوي، بشأن رواج لينة ورد الشام من حري، لأنه سيخرج قريب من المسج بسبب مرضه وولدت هذه المفكرة الأب لتي ربح تخفف من حدة مواقف صمية وتشجعها، وهي على علاقة طيبة مع ورد الشام، وهذا لا تمتد ما لمخلط له بقتل حري، ولطرس (شأن الرباح بما لا تشتهي السفن)، وقد تم بقل حري إلى الدبر بعد موافقة المجلس بشي حكى بظنون بعيداً عن أنظار الملاحين والمعادين، ثم وبعد أيام هجم على الدبر جمعة من اللشيين. وحين شاهد حري (الملاق) يتقدم من (حصه) أي من (صوخه) في أرض الدبر، اندفع نحوه مفرد الدراعين وهو يهت (دارس)، قتل الملاق

180 در حدة، وحرب تحولات انشائية في سلوكها، ضاعت معانها من أحسنها وعشت في ضعه مثل بنت من بناته الأربع، وأبته الوحيد الشاب الذي دخل الجمعه وهو في السواب الأخيرة لتدرجه والأب المتعلم الموظف في الحظومه ورثة المنزل التي كان شغلها الشعل، أسرته وبنايت وبنتها وصفيته وحبتها واعتزها بالجميع.

وبدأت صمية بالتدريج تقلد أبيك وتتصرف كما كان يتصرف مع رجاله ومع الفلاحين، وأصبحت تبهت لشيء لهجت، وتحدث عنه دالماً باستخدام الزمن الحاضر كأنه لم يقتل ولم يصب عمها!

وتوجهت الأنظار إلى صمية (المرأة الجديدة)، وكثرت الأحداث عنها، بأنها تقوم بأمر خارقة ككاتب قد هرقت (أن المرأة التي رارتها حاسلاً، قبل أن تعرف المرأة نفسها، وأن الشبه يفتن في الدغل، وأصبح الاقتصاد الشح في الشربة أن صمية محشوف عنها الحجاب، وأن أبيك يأتيها، في المدم كحل ليلة ليعدها، بما كان وبها سيحكون..)

يريد الروائي بهاء طاهر أن يبين للمتلقي العربي أن المرأة المصرية، حتى في صعيد مصر غير المرأة التي تصورهما الآخرون داخل مصر وخارجها، فهي تمارس دورها في المجتمع على الرغم من سيطرة الرجل في المجتمع الشرقي وهيمته كسيد ورب أسرة، صافية فكانت تشرف على الأرض وتحدد نوع الزراعة، ولم موكل أحد - حسب المادة - للتصرف بميراثها (خلاً أو عماً أو أخاً). الوحيد الذي وثقت به لكي يشرف على تسيير المراكب إلى السودان ونقل البضائع هو أحد أصدقاء أبيك القديم.

في فرع مكتب التمييز والاستيراد الذي يملكه حمس في أدب.

وتنتهي الرواية بأحداث مؤلمة ، هالبيت في القرية تهدم. وتمهدل الأبي أمبال هناك جعل يحمل الحفك إلى الدبر في علية بيضاء من المكرون؟ وأمبال الرهاس يبدون السبلح إلى حيراتهم ، ذلك البلع الصعير البوي؟ وأسئلة حاضرة بقوت دون أجوبة؟

وخلال الانتقام الهجس في صباقي (ساعات ياقين) مع الحق ويخترش في ذاكرة صفة ، التي لم تحقق خطتها الثأرية من حربي. طمات الرجل حكمت قالت صميدة (ميتة ربا) ، ولم تمت الثباعدت وتلبيت به وهي تفلتي وتقول في رؤوس الناس. وتجدت خلالها صميدة بالحقد والكرهية. وهناك من صميدة واخرون لم يصدقوها ، لأنهم يعرفون حربي معرفة جيدة ويعرفون أنه من سمي إلى رواج البلد القنصل من صميدة.

إن رواية (خاتمي صميدة والدير) رواية كتب وصميدة رضاء النفاش بأنها ، (حديقة مليئة بالزهور الطبيعية الحبة - قرأتها مرتين - ولا كل مرة حكمت أجد فيها معاني أخرى جديدة ، وما من فن حقيقي إلا ويعطيك معاني متجددة كلما قمت فيه).

بصوت أحسن وهو يماثقه (خادمك يا سيد لرجال). وهو أول رجل يدخل من (المطرد) الذين يطاردون الناس ويعذبون من يمزون به من قبل الملاكين. وفي أثناء ذلك طمس وصح حربي الصميدة يتدهور ويموه أكثر ، ويزداد جسمه نحولا وانطواء وصمت فهو لا يأكل ولا ينام - قال حربي (أنا انتهيت من زمس ولطس الموت يماندني) ومن المصور المفجرة لصميدة وما يجري من تقلبات ومن مصيرت تثير الحراية والدعشة. أيا بدأت تدعو لحربي بالشقاء يطول العمر. وكفانت تطلب أن يحمس له الأملية من أسوء ومن القاهرة. وتساءلت أياها كيف يموت؟ ماذا أقول للناس؟ ماذا أقول لبلدك؟

أصبحت صميدة بالجنون وهي تتابع جملوه حربي التي تمر أمام المراي وزمت أياها حمس بمرم قوتها نحو الحائط. وقيل إنها جلست على الأرض وهمست: (مات ميتة ربا؟) أخرى يا بلده؟ ماذا فعلت بي هكذا؟).

وغابت عن الوعي بغيروبة. لكن جمالها لم يصب. ولعل المقدس بشاي إلى المنشفس. وتوفي الولد. وعاش الأب وأمّه في القاهرة وتزوجت البنت الأربع فد لوزد الشام تعيش مع زوجها في السعودية. وه جرت سحكية إلى كندا ، وزفية استقرت في الاسكندرية ولم تتزوج عيلة من حسن بن البك الذي يصورها ، وتعمل مع زوجها

قراءات نقدية ..

تورق ذاكرتي بين الحضور والغياب

د. عبد الله الشاهر

يتأرجح المص القصصي في مجموعة باسم عدو «تورق ذاكرتي» ما بين الحضور اللغوي شديد الوضوح، والغياب المعلي لمحركات الحدث الذي يحاول أن يدعمه من خلال ذاكرة شديدة الحساسية، ومن خلال الحضور والغياب يسي القاص معه على مراوحة عالية التأقلم بحيث أنه جعل من ذاكرته بستاناً وفق حضور خاص بانتقاله متعددة لذكريات أحس اختيارها وكذلك أحس توطئها ليصوغ لنا وعلى مدى ثلاث وعشرين قصة قصيرة وثماني قصص قصيرة جداً بوح ذكريات حذرة، ومتقطعة، باختيارات رمزية ومكانية مدروسة وفق جغرافية محدودة المعالم، هذه الذكريات التي اسكت على الورق حدثاً لم تكن حائلة أو قداعات خاطر، إنها ذكريات مؤثرة ومؤلمة ومكسرة، وربما غاب عن ساحاتها الفرح، لذلك نراه يلوذ بشار تركيبة حميلة نحاول أن نتعالي على هذا الانكسار العاطفي ليهل القارئ من ألم الحدث إلى فرح الصياغة التي بدت لافتة للانتباه..

تدرب في الشكل وقد عذب في الرسم نفس الدائرة البعيدة، يحمل بهيموم وحسبهم وممرات بحبوات اجتماعية ومكررة وتقنيه وسيمية واقتصادية كثر الصمم، يشترك فيها الحضور القوي لا الضفوة بسطه صرت شخصيات وحددت مواقف وزممت مسارات رغم تقادم

مجموعة القصصية جاءت تحت عنوان «تورق ذاكرتي» وهي من القطع الأوسط بمئة وثلاثين صفحة صادرة عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق واللافت للانتباه في هذه المجموعة بتقليد ما حسب تحمل داكثرة مشرقة تلف كامل قصص المجموعة بعدة عوائده هي ولي

من يسألوني - معبرة الأسرار قطعة من لبنان - وانتهت بتلك الليلة، التي ختم بها مجموعته القصصية وفي هذا كله بُعداً ومن مطلق حسن التوليذ أن القاص ربما أراد بكل ما طرحه من سنله أو تمسلات وهذا حق له.

ثانياً - في البناء الفني

لقد تعامل القاص في بنائه الفني لتلك المجموعة بقالب جديد حيث اعتمد على المطلبية القصصية ضمن القصة الواحدة، فراح يبدأ بمقطع ثم يهي هذا المقطع ليضع عواماً فرعياً آخر واقطع جديد، فهي قصة «سألوني» أولى قصص المجموعة حيث يبدأ في المقطع الأول ويحتمه تحت عنوان ملحوظة، ثم يتبع في القصة مقطعاً الثاني ليهبه بعنوان آخر وهو «خاتمة أولى» لينتهي إلى المقطع الثالث الذي يضع له عواماً جديداً هو «هناش أخيراً» في المقطع الرابع ختم كذلك به «هناش أولى» وتلاه المقطع الخامس الذي غير فيه القاص شكله فقلع شعرياً، أما المقطع السادس فقد قسمه القاص إلى قسمين وتحست عنوانين «الديكتة الأخيرة» و«باحثات الصباح».

إن القصة «سألوني» هي ستة مقاطع جاءت على التشكيل التالي ملحوظة خاتمة أولى - هناش أخيراً - هناش أولى - مقطع شعري - دقيقة أخيراً انصمات الصباح؛ من خلال هذه المقطعية حرص القاص لتطور حالة سألوني القصصية الذي هو ذلك الجهد الإنساني الذي استجاب إلى أرض مير أرضه وقصبة غير قصبتة فقرر ألا يتأثر أولاً ثم بهي حقيقته بالانتحار. ولكي يستطيع أن يصف على هذه المراحل فإنه يمكن أن يعتمد التحليل

لرسم. فمن خلال قراءة متأنية لثوري داهكريني يتبين من أمهات قصته فعلاً تحريصاً مسترحمياً تبدي على الورق من خلال ما طرح القاص فيها من مواقف واستعمالات وشخصيات قصته تتبع في الداهكرة لشكلها في الوقت ذاته فكانت تشكّل وخزاً مقلقاً للقاص بين الحين والآخر. ولم يجد لها مصادراً ملهبة لفترة زمنية ليست بالقريبة، فانداحت الداهكرة على الورق لثيق بصمتها بشكل ما فيها من حق وترف وتمرد.

لذلك حين قراءة السواني ولؤلؤة الأولى يوحى بأن زماً جديداً قد حدث ليخلق فعلاً فكرياً من داهكرة ثوري. فما الذي حدث. وما القصد من ذلك؟ وهذا يدفع للبحث في تفاصيل داهكرينات الأستاذ باسم هيدو التي ثوري.

أولاً - في العنوان «ثوري داهكريني»

العنوان للتعلم يطرح مساحة واسعة تتمتع على احتمالات التلقي المفتوحة على أكثر من اتجاه، فهو حمال أوجه عبر هذه التأملية فهل كانت داهكرة القاص في حكم «نوع» من داهكرة عباد إلهها فاهصومست لتعطي فعلاً فكرياً ما عبر فترات زمنية متباعدة.

أم أن داهكرة القاص قد مارس دوراً احتجاجياً فاهتمت عن التواصل مع الحاضر الذي عبره في لا يعي متواص على الماضي غير أمين له فترصت بالصمت بذل البوح.

أم أن القاص كان يقصد أن داهكرته دائمة لمطاء، دائمة الحضور والنيق، متجددة، متبرعة، فهي في احضار دائم، أمثلة كثيرة تتبادر إلى الدهن يؤكد، ومطبخ الشرعية عناوين وأحداث المجموعة القصصية ككامل يدا

ساعده في ذلك إضافة إلى التقطيعية في الأسلوب اعتماداً على تشكيل لقوي جميل يبدأ من العنصر مروراً بالمعردة، فالجملة، ثم تركيب صورة يلتقطها من قاع الدائفة ليصل بها إلى رؤيا عامة بقول القاص: «هطل باب الدائفة مفتوحاً، يداعب الهواء مصراعيه، ملوأل عطود، لأنني لم أجد قفلاً مناسباً له، علماً أن المفتاح المميز الذي لا أزال أحتفظ به، يرفض أن يخرج من محبته خوف من التآكل».

لذلك نراه في فصل مرة يضطر حمصا الدائفة ليخرج مفتاحه الصغير هذا ولو لثرا وجيرة. إنها عملية حمصا وسافدا في دائفة القاص التي وعلى ما يبدو تشمل في ذات مرات ومرات.

ولو هذا إلى عنوان قصص المجموعة التي أوردت القاص لوجدتها خير معبر عن باب دائفة بصطفي، وصوره الربيع التي أخرجها القاص من القصر إلى الداعية، هذه الدائفة الشعبية التي فاض بها فكانت بالأصل صادرة من دائفة جمعية حامل لكل نوح من العنود المنيحة لخصب بثبت تمارس دورها وهي يمكن أن نقول: إن هذا التداخل يمثل حالة وعي للذات في ناصيتها، مع الفعل الجمعي.

ثالثاً - في الأسلوب

لقد لوحظ من خلال قراءة مجموعة تنوت في دائفة هيمنة تقنية القاص على الية العامة للمجموعة مع تقنوت ملحوظة بين قصة وأخرى، شاعرت ههنا اللغة الجميلة والمعبرة وبلاسية للحدث الدرامي، مع وصوح تدم لرؤيا القاص وماذا يريد. وقد تمثل ذلك في غياب شبه كلي للجملة الانشائية ييم هيم على معه القصصية

التي وفق معطيات النص القصصية الذي ربما عنه القاص وهو على التخطئ التالي

- ملحوظة - محاولة انتهاز سالومي

- حيمه 'ولي' - الحيرة التي لم يعرف لها حلاً
«قبله دافقة - يراقب الأرض والقضاء وبعد
البحر»

- همش حير - انتصار الحيم

- همش 'ولي' - حله الاستمر و الصمة التي
شئت العلم

- لمطع لشعري - الثور الهني بهه لى يثل
'حد اد ينول سالومي دم برشني دم
'سب في من ون في برضن ماحمد
بطلانك في بيت النار، واعهدك باتني لى
اقتل أحدا، فأت وثلت قسرا هنا في غير
أرض، وفي غير مكان».

- الدقية الأخيرة - غسل الدائفات من جديد

- انعماءات الصباح - النتيجة النهائية التي وصل
إليها سالومي: ألا وهي الانتحار

وهو يهي القاص فضيحة يستحار سالومي،
وعلى ما يبدو أن القاص قد استهواه هذا النوع من
البعد المظلم في القصة الواحدة فكثر في
أكثر من قصة من قصص المجموعة كما هو في
سالومي - مشاهد مأكوفة - ثورق دافرتي - بين
الغلب والدائفة - الخ.

إن هذه المداخلة القمية استلذعت أن تحرر
القاص من رتبة المسرد إلى التذكير في الأسلوب
لدي اعتمده ثم المراجعة فالتدقيق، وهذا يجعل
القارئ في حالة تواصل وشهد انبياء ومتبعة
وبالحصول بين القاص حقق في هذا القدرة على
الإسالك بالقرائن حتى الجملة الأخيرة من
قصته.

من ذلك حكمة فنن وإيم هناك جمالية لموية ودخيرة يمتص الاستفادة منها إضافة تشخيص من الحكايات والاستعارات التي وشى بها القاص نفسه القصص. ومع هذا عقله فقد تمتص القاص أن يقتل جملة على قدر الأفكار التي طرحها، وأن يوجر حين يكون الإيجاز واجباً، وأن يسهب حين يكون الإسهاب مطلوباً مع أننا نأدر ما نلحق إسهاباً في شكل قصص المجموعة

خاصة في اللغة

يبدو أن القاص أعطى في مجموعته هذه نعمة ترقى إلى مستوى جماليته الشعر حيث استخدام القصص لمة متوحة الصفاء، مشحونة بقدر عاطفية، تحول الشرائ إلى الشؤد أحياناً أو تعهد إلى التفتير بالعبرة، أو ربما تجعل الشرائى تراجع القصة المرة كذا المرة، لاستخدامه استعارات لموية توليدية تحدم الحدث، وهذا يسري في الشعر على الأغلب كقولوه «أحول أن حين أسري تحت وسلاتي» أو قوله لوإذا نورم العشق جمع أداء الأرض وتصغر أرواق الدائرة وتشتغل تحت أقدام علمه إن هناك لغة فيها من الجمالية ما يجعل المتلقي يلتقط المصدرة أو الجملة كقوليه لافسة للانبساط صمن سيق السمن القصص

في مثل هذا تبدو الدائرة موقرة ومنقحة وضاحية لأنها أخذت تعمل فعلها ليس على مستوى الأفكار وإنما على مستوى اللغة وبدأت تحدد مساراتها وممراتها، ولذلك يمكن القول أن الدائرة لمة وضحة ثم تعد حيادية، إنها تتدخل وتؤثر وربما تقرر وهذا ما أراد القاص على ما اعتد، فالدائرة الموقرة لا بد أن تولي عقلها ولو بعد حين

استعمال العمل الماصي كمنهورة أسلوبية واضحة، وهذا ما أخرج المجموعة بالتعامل مع الصيغة الاجتماعية ذات النسبة القصصية أو لرومسية العارفة في الحيات، وفي ذلك اسجد مع روح المجموعة التي ابتعدت عن المباشرة في التعبير مع احتفاظها بالقدرة على إثارة المتلقي، وقد ما ساعد في ذلك تركيز القاص على القصة القصيرة واختاره لشخصيات قصصه من أولئك المفهوسين، المكتوبين وهؤلاء يمكن التماس معهم بحرية البوح لأنهم يمثلون فيضاً من الحكايات المولدة أو ربما الحكايات التي غاب عنها الفرح - يقول القاص في قصة «برهو ليس شيريرا» «صمتت بهيجة.. تمطل الاسترسال.. ثم تقدر الإهلات من أنبيهم.. وقفت أمامهم عاجز..» وهذا ما أعطى القاص القدرة على تشكيل شخصياته ولتهم التي أودع فيها كل ما يريد

ربما في التراكيب

انصمت المجموعة القصصية بالتكامل بقوة لتراكيب الموية فقد استطاع القاص أن يضمن مردانه بالكتف من المفسرات والمجيب من المعاني، وأن يوصي في المعنى التاميل والمهدب المتأمل بالقيم وأن يوصي بكل ذلك بدلتوع من الأحيار والجزل من المعاني، وفي هذا استطاع أن يودع مجموعته دخيرة لا يأس بها من الاستمرات والحكايات الجميلة والميرة والجديدة كقولوه في ليلة رحلت النجوم من السماء.. أو مثل قوله تستغل بصي حونها؛ أو كقولوه «جلست على غصن مقطوع الأذن» إن هذه التراكيب التي صاها القاص جعلت المتلقي يسترجع أو يحلل أو يدل على المعنى أو الفكرة وهم يكون القاص قد أعطى الكثير من هذه لذلك، وليس التمدد

سادساً - في للجمال العام

المجموعة القصصية بشكل عام تستحق لفرادة والتميز والتحليل لها فيها من جوانب تحمل رؤى فكرية ويسى فنية جميلة وتوليدات لغوية هادفة ، فكما أنها تعبير عن رؤيا استرجاعية مواقف أيديولوجية عبر معطيات ومعية ذات دلالات اجتماعية تعكس دلالاتها على الواقع بتراكمية ومعية أشار إليها القاص عبر ثانياً هذه القصصية بشكل عام تمثل مجموعة تنويري وإكسبرسي إضافة متقدمة في نتاج الأستاذ باسم عيسى القصصية

أما من حيث التشكيل العام فيوجد على المجموعة أنها جمعت بين دفتيه القصة القصيرة والقصة القصيرة جداً وكما يحصل أن يتم العمل بينهم و ر يقتضى بالخصيص المميز وهي تشكل مجموعة ولا تحتاج إلى أن تحقق بلحق بها القصص القصيرة جداً منهم وأن هذا النوع من النتاج القصصية أخذ يخلق طريقته وله مجاله ومساحات فعله

بين الشعر والتصوف

«تسقوف المعنى»

لـ وشيق سايطين أرمودجا

□ عدنان شاهين

إذا كانت الغاية استعمار الحقيقة، وإدراك كنه العلاقة بين الشعر والتصوف، فهذه مسألة لا يمكن لها أن تتعامل بحيادية بعيداً عن زكائر إعادة الإنتاج، أو لتجميل المسائل الإبداعية، لا سيما وأنها ابتكارات متجددة، لا تستطيع معاهيم اكتشافها أن تكون على رؤية يقينية، وقدرة على الإمساك بالطرائق، خاصة وأن كلاً منهما يشتغل على تمزيق الحجب، تطلعاً إلى مقاربات التكوين، والسياحة في محافل الهواحي، وباطنية الأشياء، بُعية تشكيل جديد يراود العقل والقلب في محراب المعرفة بالقياس، وخصق الأفتدة على مشارف التصوف.

الأبلاغ والامتداع، وتلاقي بين لرغم الحفلام على الصمت، وإرغام الصمت على الضفلام، وتعمقهما معاً في اللحظة نفسها (2)

وإذا تكن الشعر (هولقة اللغة) ولغة الصوفي (لغة لثنية في باطن اللغة) فهذا يصل به إلى أن لغة الشعر والتصوف (لغة كشف لا لغة وصف) وهذا يخرج به إلى ما وراء الرأى الانساني متسبب بالانزياحات الجميلة على مستوى التفسير، فالشعر كلما يقال (نبي يقرأ نصن العالم) وليس

وليس يحسون ذلك إلا باللغة التي تنطلي من هفونها وسيلة لتكوين شرطاً، غير أن الدهشور **وفيق سايطين** يرى (أن اللغة بخصوص هذه التجريبية، تنهدى بشرط وعرف في ر واحد معاً) (1) فهي تلامس في إشراقتها ما يحتمل تجلوز لفتس ورثم تجاور لغة ذاتها (وهو ما تبدى في ممارمة سوع من الصم عليها بضمتها واعتصرها، لإنتاج لغة شبيهة في بعض اللغة تجمع بين هدرة الكلام، وبلاعة الصمت، وتوجد بين

الذي يسلب الحوافز على قناتين الاستعداد
فالتجارب شعرية كخضات أم صوفية مزاعة إلى
تجاوز للمستحيل بمكافئاته الواقعية، وحين
يصير ذلك حقيقة، يتكون صاحب التجربة ككس
يقضي على جدوة الإلهام فكشف بالأسرار
فالشاعر يلقن ككلمة صوف الأسماء

وإذا كان الصوفي برفقه نفاذ الأشياء
بحثاً عن الحقيقة العائنة في دائرة الاستهداف
لذلك قناته تجريد الكشف إلى الخط الأمامي،
وبني نظريته معرفته مديدة وضربة تعبير يربط
الأدب بالرميز والجميل ليسد بالذوران
حول حقيقة لا تبدل وهذا يعني أن مهمته الصوفية
أي الشعر الرائي، نهضت في وصف الأشياء
الرفيعة، وإنما هي في اختراقها إلى ما لا يرى،
فخلقته ككتابة سرية هناك الشاعر رموزها،
والأشياء هي كذلك رموز (5).

والخيال راسخ المتصوفين والشعراء معاً،
وعلى قولة **ولهم بليك** William Blake (هو
المصدر الإلهي الذي سيصعدنا إليه) ولأن
مركزية جليلة، لذلك نلاحظ تداخل الشعرية
والصوفية في تلك دوراته باختصاص الشيء ونقصه
مؤسساً لقناته نافذة من حيث هو كهيته عقلية
بمفهوم **لورينز** (Lorenz) Wordsworth وهو بذلك
حبيب وصورة وإشارة، وككل ذلك يُدخّل حالة
إبداعية، نترك لمسئله هامساً نظيراً تصحح عن
الدقة أو شغف عن المدلول بالمولود التي يطالب
به مسئولو المعرفة فسمو الحلق يرتقي
بتحارب متجاوزاً اعتماد الأشياء ومتنبه نظام
الكشف عن لا يوقفه رغبته الجمال وبرعه
الجميل لا حيرته (لهذا كس الشعر)
ككلمة صوف يشرف على سمن من فقه الحبال
فيه، بوعنه ضرباً من الحكمة (6).

حديث القول إلى لداهب الأدبية تنجب شعراً في
أندو الأبد الجمالية في حين هدمت الحركات
لصوفية روى ديبية بمجراتها تماثل الشعر

وإذا كان **أونيس** يرى مشاركة في لجوء
لصوفية للتعبير عن أعمق ما فيه إلى الشعر،
لأنها رأت في اللغة الشعرية وسيلة أولى للمعرفة
ولمها يعني أن اللغة الصوفية هي تحديداً، لغة
شعرية، وأن شعرية هذه اللغة تتمثل في أن تخل
شيء فيها يبدو رمزا ككل شيء فيها هو ذاته
وشيء حر الحبيبة مثلاً هي نفسها وهي
الوردة، أو الحمرة، أو الماء، لهُ صورة الضور
وتجلياته (3) ولن يتألى ذلك إلا بالاضطراب، أو
بشوة اختراقية، فلكي نسمع المرثي، ونرى
المسموع لا بد من انقصار اللغة الذي هو الصورة
لكنامية لانقصار الأت - ويتمثل هذا الانقصار
لدى الصوفية العربية في ما يسمى بالشطح (4)
والشطح برأي **أونيس**، تعبّر عن حالة الرائي
حينما يتكون في حصرة المجهول، لذلك يصل إلى
أنه في هذه الحالة ليس الرائي هو من يخلق أو من
يفكر، وإنما هناك من هو الذي ينطق بلسان
الرائي.

ومرور هذا الجسور تلخصه عبارة المتصوف
الطائي قاصداً **الملك** (ختمني جنوني ولملكه
عقله).

وبذلك يبقى الشعر أول الحروف، وقناته
لاعواء همه تند حل الرعب وبسائق لسل
الذات، لأنها في مهنته تتكون متصورة من
جرائرها

ولا هراية أن تصبح الروح في هضام بلا أبعاد،
وحواس مغلقة، فتطغى لتجهول استجابة جديدة
يسمح غير مهود، وإلى أنهم مشتقوا بالنفوت
الخطيرة، فطرائق كشمهم لا تتلشى مع المائد

(تمهيد المسند) لـ **يحيى بن عيسى** السجستاني

بينهم شقواؤ، ومتواف ككل منهما عيما وراء الاحتمالات، رغم صعوبة أو استحالة التجاور، إلا أن الشكيل الصي محولة استجابة لاحتراق النية. وهذا يتطلب لغة متحررة (فقدور اللغة الوصفية عن الوفاء بحق التجربة حمل ضلأ من الشعر والحسوف بعمد لغة خاصة تقوم على الانسدة لا العبارة، وعلى الرمز لا البياشرة) (9)

ومن هنا يتحالي المصوِّف على اللغة التي ليس يظنون بمدلولاتها البشرية فخره على الإحاطة، لا سيما وأن مطلق المصوِّف يستولد لغة مغلقة (لذلك كمن المصوِّف مأخوذاً بدفع اللغة البشرية خارج حدودها، للارتقاء بها نحو المطلق، ذلك أن اللغة هي شرمذ لتأسيس الوضعية المصوِّفية، من حيث هي علاقة بين الإنساني والإلهي) (10)

أما الشاعر فيتمتع دور المُشْرِب _ وقد صرح بذلك مرة **الدونيس** _ بنهضة البناء، وارتداد المواء لا يتصالح مع المصباحات الجاهزة التي تبدو حتى الاستجداد به وكأنها تصور متنازع في (من طيبة عمل الشاعر أن يعظم نظم الألفه فيما يبتدعه من علاقات نموذج جديدة يعول عليها في الإفصاح النسبي عن لماهية المصاحبة لمشارعه وانفعالته) (11)

ولربما كانت قدرة الشاعر على خلط الإمتاع بالواقعة، والأمال التي لا يحول دون انهيارها شيء، معولات ملوكة لتكثيف التشبيك، مع معاصرة الألفاظ بدلالاتها هسبون إلى الانشراح على يحتس بأقواسه شهاب المعرفة بحدائيه لتطلق وموسيق النعم مع الروح على ميد شبيه الشيء مُنْجذب إليه فمسائل التصد تجعل محوراً مُستطفاً بأشراف المعاري، وقادراً على حرارة عبور مسالكها، رغم المعامرات الدنيئة التي تحمها هو، من العجيب

لا يهل إن الخيال شرمذ للأصطلاح، لذلك رُدد **ابن سينا** (إن ككل كلام غير مُفْهَل ليس شعراً، وإن كمن موروثاً ممتس) ويقتل **أدونيس** عن **ابن عربي** قوله (ليس بين الخيال والمطلق واسطة) وحداً فيه نقطة لقوى، فإليه يهبط المطلق، وإليه يصعد المغموس

عشتالات الشعر والصوفي على مصهر لتكويين، بروع إلى حدود المر، والمرفس، مصادلات تتعاقب فيها الفرصيات مُنفلة من مطلق الحيدود، ومعرّج البدايات، باختراق الأسرار الباطنية، تمثّل للراحة للكبزي (ومكناً يتمخض الشعر كما التصوف من كونه اعتاف بالرؤي) (7)

ولس يظنون ذلك بمطلق أعمال الشعر برافضات عقلية، وإنما باستدراج المهدوات الفنية بنفس سطوري، فترجم الأشواق مر مبرم نغم في مسامع الأذن، وارتشف الصغرس شرمذ الانصاف، وملامسة الحقيقة على قدر الأنعداد، فكل معشوق حقيقة، وكل إدراك يقين خارج عطالة الدليل، فالروح تزيد غلماها (الينابيع، والاعترا بـ هاجم، والرؤي حمى،

ومبارة **ابن عربي** (كولا الكلام تكف اليوم في عدم) تعيد ثانية إلى العمل النفسي كعبارة ووظيفة، مستعيراً من الشعر معاصر الأضداد وبرأي الناقد **يوسف صافي اليوسف** تصير اللغة غاية لها تها في الشعر الجديد، أما التصوف فهو نزوع صوب التكامل في عالم ناقص، وما بين التصوف والجمال (يميز الشعر حقيقة عليا، بل انتمه إلى الداخل قبل الخارج) (8) وبذلك يتجلى قيمة بينه وارتقاء مجتلاً بلسمو

وإذا كان لا يُد من إعلان التوبة بين الشعر والتصوف، فهذا عائد إلى التناقضات المتجدلة

وعلازمة الإبداع بالتعويض الجميل، والتأسيس على عبارات صوفية بهيمة التراكيب، وامتلاك المهرات

وعكس أن صدر للشاعر **وهيق سليمان** مجموعة شعرية عن وراثة الشاعرة بموسى (شعوى للمنى) أجزلها على نمطي التعميلة والشر، معتطف في التعميل حسب موسيقى بدر، والتي لأعجب ممن يمتلك قدرة التدقيق الإبداعي في مثل **حقوا لنا وكراً كفى عهد له روحه في الأمانى** (ص 20)

أن يحرص على أن يعلل شعرة بملاحة على شرف واحدة، وقد كتبت في هذه المسألة عبر مرة، غير أنني لمست مع مصداق حنة أحد في اختيرائه، وصوغ معانيه، وإن كتبت أقر بتمكينة المصطلحات وترمها

ويبدى ذلك بوصوح في قصيدة **عهد الله في موقف الحروف** فضلال المتوسفي لا تحمي حضورها في **لشرفني حدك عليا** (ص 10) **ولمزدحمنا بكل ما أحلف وانكسر/ من الخيلري لكزحمين بي** (ص 13)

أف الإبهام الذي يلجوا فيما يقول، فائد (إلى درايته بالتجربة الصوفية، لذلك فالاستخدام الجمالي، والبساطة التصويرية مهتد لها أصول معرفية

ولا دور الخلق أبدا مستقبلا لا يرد

تحتق رب الحنين

الجماعة مسكونة بالقرب التميم (ص 18)

وزاد في جماليته نغم له روح الأبد، وسيل من ضصب الوجود لحب وراء اللحن، أو فدأه، فإشارة تدوب عن العبارة

الضياء طيور معلقة في الهواء المدني (ص 19)

وانتكاست الروى، فكيف إذا عكس الشاعر يستعير من التجارب الصوفية مؤلفات تصوير، ودهت ترصيب يرى فيه الشعراء سيد وتحديث، يسأى باللغة عن نمطية الاعتقاد السهل، فمحطاتنا الأقدمي بأدعاء حديثهم رغم اندياح الزمن بعدد عن قصير التجربة، ولا يصحب منا أوراق الدهر، إذ تتداخل المعطيات، وتختلف تأهي لمخاض الورد بهنمة الجمال، فعلاقة الاحتراف النقدي بالنتاج الشعري، ومدى التداخل بينهم، واستجابه الرقابة النقدية في للحل لإبداعه، والمداخلات القيمة واحص لتجارب مبرهن التحليل هذه المادلة مل يجهل ممارس النقد ومهدغ الشعر في ساعة لتومه 19

وإذا عكس الشاعر والمصو في متحس في موضوعها مؤ لا سهل إلى عورما وتجاوزها، على قول الشاعر **وهيق سليمان** نظراً لماورانية التطير، فهذه المادلة لا يملك أن تكون بهذه لاملأته بين الماهد والشاعر، فمبور الشوق محاولات لتعديل الوجود بالمدن، ومعنقة الدلت بالجمال

وإذا سلماً مع النقد **يوسف سامي يوسف** بأن الشعر هو أعلى وظائف اللغة، ولا جيله تصوير للغة غاية لادها، أو بنية للروح، فهذا يستقر الماهدين عن قيم الجمال باعتباره ملاذاً حلاقي، وشرف يشر في سيولة الهراج.

وليس غريب القول أن المعنى ليس شيد مضطلا ولا محضه التجسس فهو في تشتت دائم، وما شقوقه المتجددة سوى مهافتت يخر بالقرء والداروس استتلت م يصلأ فراقها، قبل ر يربك بصور الثابت بالثبات، فمسورس، لنافسه يحكمها، تحوّل الأشياء بالهدم والبناء،

(مزمور المزمور 3 - مزمور سليمان السبعين)

هتلمر صعب قدسند في طوس صوفية
مدمد شعر المتصوفين وعبروات مبدعهم
حس لطفه استغ ن يكون سير جوانهم

أنا الحان يا شمس تبرز

لحي عتيق

وانتي لا تدور على غير ذاتي

في الماشقين (ص 54)

أما التصاؤ وتلكس الأشياء وتفاضلها ، فهو
وسيلة الفيض الذي رتب يخطب المعنى ، فامتداد
الشيء ودرجته بصرى الحب ، ويريد صوة
الأمراض العظيمة

لتبرز شمس يفران عليها النهار

يظلمها بالضياء الذي يظلم المين

تبرز تطلع من شمسها

تتزلزل محفورة بالهيميد الذي أبدع الله

لكني تاملها السر

لخصه (ص 56)

واله لجميل ان يحد الإنسان من زيق
الأرض. وأن يكون مشمولاً بمطرها الموح. ففي
سطور ذلك ربح الحياء ، ويطور الشجيات

ما الذي قد من زيق الأرض بي

من ترى ظماني بشد لها 19 (ص 65)

لا سيف وأق مقادرات السراب الطلاء ،
وجمر لمبي لطي

جمرة

أم كتاب 19

أبها للتبني

سقطت جمرة الصبح

في عين شيفك

إن للعاني سراب (ص 66)

وذلك الأمر الذي يكون بين الشيء وبعبه .
لذلك استهوى المشتغل على الصداقات التي
تمتلك الإدهش بذلاته من ناحية ، وحس
مبكه بالتجاوز من ناحية ثانية ، هيك
للماني المتجدد

كفاني أودع جسمي

الحاذق في لقي من ليه كواكب

دحو (ص 36)

وب المسألة والدورة إلا علامة المعنى .
وتجاوز مرائق تعبيري سراد ليدلها الإقناع
والإدهش

أما لتي فتتي

ويدور يضي يضي

لن ذروي وحضني

سمائي وأرضي 19 (ص 41)

ويمود إلى الدات كثيرا محولا اكتشافه .
وكان في ذلك تأطيد الوجود ، وفي الوجود سراد
لمبود

أبها الشاهر الذر

يا أبني في النهار

استخفي (ص 42)

وإذا ضل لا يرال تدفّر ر عيب مله
شقوق المعنى ، و ر المعنى هرب لا بحث به
فرب الشاهر بمصّب المروسة حين يخيّل لنا المراء
بمجانته

سارذ له وجهه فيكم

وأعري ذكيرة هذا الخفاء

لست أتناه

لا

لست فربا لهذا القضاء (ص 44)

يعد أنشأه - وفي أقدس العباد يحد نفسه ، وهذا
يؤكد اهتمام الشاعر على الثابت ، ومطلع
الأمل في حجاب النور ، ويرزخ النجباء .

الهوامش

- 1- دوفيت سليطين (الشعر والتصوف) الهيئة العامة
السيوية للكتاب وجمعية البحث / الكتاب
الشعري الثاني منذر 2008 / الصفحة 8
- 2- المصدر السابق / ص 9
- 3- أدونيس (المصوفة والسوريالية) دار المصافي /
الطبعة الثانية 1995 بيروت / ص 23
- 4- المصدر السابق / ص 250
- 5- المصدر السابق / ص 246
- 6- دوفيت سليطين (الشعر والتصوف) / ص 33
- 7- المصدر السابق / ص 57
- 8- يوسف سامي اليوسف (مقالات صوفية) منشورات
وزارة الثقافة / دمشق 2007 / ص 102
- 9- دوفيت سليطين (الشعر والتصوف) / ص 10
- 10- المصدر السابق / ص 15
- 11- المصدر السابق / ص 42
- للمتيمات الشعرية من مجموعة (شقوق النجباء)
للككتور وفيت سليطين منشورات الهيئة العامة
السيوية للكتاب / وزارة الثقافة - دمشق
2008

وحال في حجرة التمدد حسن يصيب
صوتك في متن النجوم

شقوق النجباء التي خادتها الأجمة (ص 72)

لا إسرائ ولا معراج لحقتها يصير كل شيء
في ممراب المدم ، وحين يمتطع الشاعر وفي
تدليق للتكامل ، وبهجة التحق محفواً بالأمل .
يظنون قد بدأ تهم المصباح وتصدية

في خيرة الصور

في تدبير للنبي

واختلاف الكلام

وجنك (ص 75)

أف الشطر المشعل بأية الخلاص ، وبهجة
الامتزاج ، فهو على الأقل مضمّن من عربي
لغرائق ، وتلك الانجذاب
هناك

حيث يشرق بنا الملم

ويكسج صوت الريح

في ذلك الفناء الأسمى بنا

وجنك (ص 76)

وإن كان الشاعر قد صرح في دراسته عن
(الشعر والتصوف) بأن الشاعر والمصوف يمتد
في موضوعهما هو لا سبيل إلى عبورها
وتحوّلها ، لكنه في شعره المتصالح مع
المصوفة ، وفي العباد ، والتدبير ، والاختلاف ،

دفع وصقيع

قراءة في ديوان (باجر عنسية)

الشاعرة هيفاء فويتي

□ ملي أحمد ناصر

نثرت هيفاء فويتي الشاعرة المهندسة بوحها على منتبين وخمسين صفحة من القطع الحائز فوق الوسط وتحت الكبير بين غلافين، الأول ذو نافذة مشرعة بلون الدم والثاني حمل قصيدة عن اليبادر تحت صورة حميلة للشاعرة. صدر الديوان في دمشق عن دار كيوان في طبعته الأولى 2008 وصمّم اهدهاء نلاه مدخل بقلم الشاعر هاني درويش ثم خمسون وأربع قصائد.

الدفع رسالة العطاء الأسمى التي نشأ كل أنثى في محيطها، في الحمال دفع وفي الابتسامة دفع وفي الأبنوة الدفافة كل الدفع فكيف إذا كان يحتر الدفع يفقر الحبيب بكل مردانه تلك هي الأمثلة التي تعرضها هيفاء فويتي بدورا كانت تأمل أن تثمر سنابل قمح تنثر الحب في كل الأجواء،

الأب للصبي يعمى الوفا، وغندم تأنى لخميلة
يرحل كل دهم العالم ويستوطن الصقيع صممت
الصاعقة فراقتي المحايدة ليست بقدر الطبع بن
استطلاعيه لورء الكدمات التي تحمى سيف
الدفع ونرس الجليد قراءة رذب هيب تسليم
الغسوة على عواطف الأتني التي تبوح بدوتها
وقليلات هي الجريعت الأواتي يتصدى لمساكة قد

لضها ثماجا أن بدورها تم تكس لا حقل
خمنلة بل على ييدر ييمست أرضه ونسي اليدار لا
صقيعه القاتل ولا يقتل الجليد، صد هيفاء،
بدور الحب الدافئة أبدأ فتذيب الشاعرة الأتني
الصقيع تارة بعد أخرى، مستقيمة نور الشمس
حيث وعطر الجود المبدوق حيسا آخر، لكس
لييدر تبقى مسمية ويبقى الدفع وحيدا لا صند

تشبه العزل المتشح بسواد المكشوح ويرد الحقيقته
 هذه هيمنة فويتني حواد تسيطر على جموحه تلو
 وتطلق له العنان تارة أخرى فيرقص مكجواد
 الميرك على أنغام تنبص به أمسية الألى
 لشاعرة، إنه هذه الجمعد منيع المشوة وموقد
 أوار يتحرق به لإرضاء المحبوب الترق الذي يرفض
 الرومانسية بف تحمل من شعف الحب فيقبل
 عيونه اليدوية التي أراد يصتبع رقيقه التي تتحول
 مساهمها إلى مصامير أشبه بمساخير العربس تهجم
 لتنهش شعاع الفرح المتهب من جسدها، ومع ذلك
 لا تتردد بمطافئ الحنا سواه عند الموافقة أو
 الصمود، هذا العطاء يقيس جواد نار يديها جليل
 الرجل القاسي الذي يستمل الأنوثة متى يريد
 ويحسد وهرع عند الأب، ويبدو لنظره المربر
 هذه وصيقه تلعب دفني غيب جواد جليلي بين
 يديك يرقص مرقباً على أنسجتي أنشر عيناها
 الحب فوق رفيتك الباردة فتعلق الدفير السود
 تلهش لحم الفرح، وتجدبه هيفاء هجمة برودة
 فتطعن جرحها الأنثوي وتشره على ما بقي من نار
 الحب الموقدة متاسية ككل صقيع على وقع لحم
 جيمته من شتات، عليها تقاوم بأعينها الصقيع
 وتقول "أعلن الحوف بمناقضه وأحرق ككتاب
 حواء اللعين، أنسج من شعبي، أغنية أمل" وتنجح
 المحاولات فتجمل في لحظة غريبة على بعض هيات
 دهر من بجوتها تراكب تيارات عاصفة فتسارع
 بانسيه ككل الصقيع المحيط لتبني حصونتها من
 جذير مسجعه جنس حرار، نور أشمعه الدهن
 تعب به رياح الرحل القطنية "حين مررت تيراب
 دفك، بلحظة يمحى تراث يمي، فاستسلم
 لأصبعه تعيد يده حذاري، وثوب من حديد
 حرائ عمري" هذا يبدو صورة ييراب بحر الدهن
 القدام من أصابع التحبيب كالأمواع العالقية

الحتيية التي تهدم بلصقة واحدة ويبر ادتها النامة
 ككل أمجاد الأنوثة المنصبة داخل قلاع الشائين
 الرمي هتسلم هيما للدهن وصيلا وهي
 العله بسر الدهن مستلة فترة الهدنة لتقتب
 مثافة جديدة تعيد به نفسها إلى نفسها وتبني
 قصورا جديدة تحمي داخلها برصكس لفتك
 الشائر، لفتكها لا تنجح بخداع عريها الذي
 يضح صمعة تلجبة واحدة تطيح بعظمة وعموان
 هذا البرصكس فيبسنده ويحولته إلى رعاد ورد
 مكفات تنتظر وصول عبيروا إلى بحره هل الأريج
 يحمي محارلات حيلى من غزو عيور الصقيع
 المتوئيه حيداه شاملى الأمان، برصكس
 اللهية، جيلعه السليج، فاستعالت ورود الانتظار
 وماداً معدرات الحروف غرقت القلبه وحين لاح
 الشائين، سرهيا ملائر الجليل "أمام هذا المظهر
 (المظلم) تصعب هيما بالوجود ويكسجهب
 الصمت الذي شرع يردم بحس معارف التي
 أحدها حفرة ومؤلف بالدهن وكصور الحياة (ما
 ورود حدائق الشائين فتعبر تشج بسواد الغراء
 بعد أن شهدت بأم العين مصرع الدهن واستشاده
 على يد الصقيع، على صمعة الصمت، يشرب
 الحرر نقيه، جوتهم لموت الياسمين وبحار الدهن
 بردهما الصمت يمزق الشراع الأخير وترندي
 الحدائق ثوب الحداد "لكن هيما لا تمل مسافة
 الأمل أغنية تشرب من دهن حمده هذه المرة، من
 حمده الرجل المساهر مسانح الصرخ وباعث
 الحياة وهي بذلك تحاكيه وتتدها وتدهكه أنه
 رغم جبال جليده ما تزال تصنع دفنًا و غنيها
 وفرحها "من دفن صدرك، أغزل الأغاني وسأل
 هل حولتي أصابعك إلى قرلشة، إلى نقيه؟" م
 صوت تقو هو الحية في عبيك، حس الوحوم
 والدهول يخلق بعد الشاعرة مزرة للأمل تبتده

عمود حليم بيده تلمع حبيبي، جسمي جسمي مبدية الخدياب يمسوته ويمر قصورا لنمضي، مصحوة عيابه وأنت حلمي، وفوق الوسادة، ثبت الصمغ " من الحل مع هذا الرجل يازد الصدر؟ وتدكر هيف الطفلة والده العليل، على فراش المراق، فكس حار الصدر، لا يفل الحديد إلا الحديد، ومضطر هيف بمضرة ملوئية، مضرة جوية، تمنى المرض تنصبا، ضالريش تملو حرارته! أو تسترجع حياة أبيه وحرارة صدره؟ وتدكر ابن والده قد مات، إني لا بد من شخصي ما قد استعاد تلك الحرارة، مسألة صعبة على دهن الصغيرة، وأحب أن يروى المرض جسدي، لأن صدر أبي كان يصير حرا من الدفء، حينئذ أخر استعاد دفئنا! لا شك أنه صدر هذا الرجل بثلاث، صدر الحبيب وهي بحاجة لهذا الدفء، وتمساحه فيعرف أنه هو الدفء لكنها البرد أرض وماء وأن مقيها أرض بور جديد عاقر ويكشف القنع في متلوعة (العاقر) وهي النمس الوحيد المكتوري الخفايا في الديوان أرضك بور لا بسب فيه ثمر لن تصوري " ما حكمة قلب القدر رحلت مملسه رمت يردف رلي لا يندثر نت عاقر دويك لا نحى لا يفتنر " وصمو السماء على حثيف المصراع دهنه الأنش، بلا تصفريس للآلث الرجولي سفتح رجل ييجب عي وزيش، الحب إن مجرد غراء يلمق جسدي ليس من أجل الحب بل من أجل الاستمرارية، بعد صدرا الجلاء تدعوه لاستمراره حلالا نصيفه وشبه تدعوه مصحوة له جياي وديابها، يحازره وحدائقها لتعطيه إملالها الأخير انها بانتدابه عليها تملك الحدود وحق تحفيق المصير وعنف بمبركة علمه المرید وسفقت الوعد وانكسرت ثوب الانتظار لعكس لعبة الانتظار والصمغ تمود

من ممول الصمغ فتقول: " الصمغ قد جمعي البقي من الضلال، والدفء الأخير، الصمغ صغر البوابة إلى ككلام مباح " لعكس ذلك الدفء الذي ظلت نفسي، تستطيع به مثومة صمغ الرجل ثم يظن سوى مراب فقد ذراع قوته وأرمى في ظلام الصمغ، لم تستطع الزود الشاهدة إقصاده رعم مقدرتها الدانية على صمغ الدفء من نور وحرارة، انشمن الصديقة إذ التفت الصمغ المتأمر له حبيبي الصب، ولم يصم وجه الحلم من جديد " فقد السدفة ذراعها، فتسلدت أسراب لوحشة تطارد بقاء الفرح وعلى لظى المزال ترتحل الأماني، وهي تثر الزود تزرع عرائش يسمين، تستمير من الشمس دفن، لعكس البحر يأتي شاحيا، ويبدأ الرجول إلى أفق يهزم الصقعة، تتعاقب الخفيات مع الأحرار، ولهاي البرد، وترشق وجه الحلم، خيفة صباب، إنها لعبة جديدة يتهم الرجل ولا شك مستجابه الأتس، إنها لعبة الانقراض في البرد التي تحول الأشياء جليدا، فتعقد قربة تتنظر امة أن يصمغ الجليد بدولم الانتظار دفاء الحاص فيحرق التلوج ويساعد القلب بتأجيل بركانه، عصف ستوقع علامة النصر إشارة الحب التي يفهمها الحبيب أكثر من غير، انتظر لتظنهم يحرق التلوج يصبح القلب لوزة بركان " وهكذا تشرع هيفه بنشر بذرته، الدافئة على بياديه وتغفو لشعره بالأمس قربها فينسل إلى حليم ويثم الوصال، قبل سطوع الشمس الذي يبررل لا محال الصباب الخيم على فزادها، لعكس المفاجأة تصيدت بالوقوف ويدلا من الدفء أنتشت البذور مقيها اكتسح نفسها على ذات البيادر ييلز الخيبة والهج " يبادر حروف يبعه فكي، ويغفلة أمان ثوب المجر، عرلتها وشاحا لعمره فوق الوسادة

هوائيه الجديدة - الرسم - تمس ريشته في مداد حرانها - ومرسمة هبة حارة - وتجمع بقية زهر من وجداتها لتتني بها حصدا على الرمل - ومهولاً خضراء في حصن الوقت الدافئ - من دون أن تغير انتباهاً للبحر الذي يراها بعينه الماكفرة من الحلف - يتمطى البحر بموجات كبريات لتهدم كلها الأحلام والأحلام - بوجه كان يوماً ما حبيباً - ما يزال عطره يقوح في الأمعاء - ثم يجمع قريبا مضرة خالدة تأتي الخروج من ذاكرتها - أو من فكيتها - ومن قال إن مضرة الحبيب تصد أبواب الذاكرة - ما هي الفصول تشرى - كنها ربيع وخمرة غشاء - ما أروعك يا حلم هيماء الهائن الطروب! كل شيء يندب العاشقة وهم - وهكذا يرى الصنيع - هذا الرأي يقود إلى سهاج يجمع بأحلام هيماء الزردية التي صنعتها من عشق الانتظار والقفز والصنيع اللاتمتني لموجات التسونامي البدانة - وعندما يحل شتاء القلب تعجب الحروف وتراكم الثلج على أبواب القلب وتفتح هيماء في كقولها المنبر موجب للفهم - وتسمع من وادئها جمر الذاكرة - وهو الدواء الوحيد لتو الصنيع الذي عطل على هيكليها ملوأل هذا الشتاء لعصا تقاها بأن تعجب دوماً بروع سدي - غابت الحروف وتوسلت للثلوج بوابة القلب - في فصل القلب أفتح مخارن الذاكرة - أنقب عن مواسم الجمر - لأطفئ نار الجليد - الشتاء أحرق وهوو الأماني - أغلق نوافذ الشمس - وحلبها الرياح - فتحت دراعهم - وفي الطريق إلى حصنها - قطعت ككل أوراق الصرخ - لا زاد يحكي السروح - لا جمر يطفئ الجليد - أحرق الصنيع قلمي - وهو ينظر شالاً من حروفه - في فصل حديد من فصول الحفيدة تظهر أنشئ شية - حميه - لها أوار مستطير - ولأنها تعرف أن

مس جديد ذات عيسر - مسدقت وعسود المرح - فاعتصمت بهاء الأمل - تعبت أقلام لا تنتظر - اهترأ ثوب العيد - وعلى الجدران بيت وردة الصنيع - بهدوء - أغلق نوافذ القلب - أمهل ستائر الأماني - وأشعل شمعاً منتظراً - من نوع آخر - لا تمل هيماء الانتظار - تصنع من أجله - لشموع وأزواب المرح - والدفء للمصنوع لا يضرب رغم جبال الجليد وفصول الصنيع الأربعة - حتى الورود صممتها من الجليد - فهي تشبه وجه الحبيب أو صدره اليميد - فالورد من طبعه الدفء - إن - تظن هيماء أنها ستبث في الورود الجليدي الدفء - فكم تجعل دكرتها من صدره الموقد الذي لا يخبر - أما زال بعض الدفء عالقاً في زوايا القلب - وأنى هدسة هيماء الدراسة وإتقنها في الرواب اليهات أن الرواب تعلق هيب القايه - وأن الدفء يسكن صنيع القلب - فكيف أن يجمد وصار جليداً! فالدفء يدمر أطول في التخلوات والرواب من الأشياء - خاصة أن الشمس قد شاركتها الحياة فأسمعت ذاكرتها - وكيف لا وهي أنش وهو رجل! - لن اصرخ - لأن الشمس بيننا قدبت ذاكرتها - تنكصرت لدفئها - وجلست تترقب مخرج الأقمشة - هذا تهاد هيماء برسم أحلامها ككل ليلة يجمع جديد - تصنع من المسكينة شجرة تسلفها - فهي المسعود حياة وسهر - وتفرغ من جدول الليل مداد حريها الذي سيمشها ذات فييق - يهب في سماء أثقت رسمها أيضاً - وفي ذات السماء سترسم أيضاً - مدراً للحبيب دافئاً - تغفو على أشملها - ولا تمل بعد ذلك الليالي الحادة - أليست من صنع ريشتها! لنعجب أبة البحر - بغير بحر لا ينامو محتر المستقبل الشري - وبلا ضلع لا يكتبر حلم على الشدائد - تعود هيماء إلى شاطئ الحلم لتتمرس

وتصلي هيماء صلاة شكر للرب المعبود
الذي منحه من قوة صبرها وصنع الله من
حطام الأماني "سألقي كل أوراق القهر"
و حرقه في مدفء الحنن ثم صلي صلاة
شكر "لأن قلبي امتلأ بعبه في زمن صبح
فيه الحب معجزه"

نحن هيماء قصه سر عده مع صبح
رجله الرب بمواهب صموده لأن مدفء العلم
صبيح أوراق الربيع في قلبه الذي نحن ولابد
عن أوراق القهر وتصلي صلاة الشكر لعود
البصر إلى قلبه الذي شئت الصبح لمر بعد أن
يستطيع

عريتها تسمع من الجليل سر لجذب الحبيب
لمشرك تشر شرعها قضي محمي دهاد وضحي
تامن الدروب العذبة المطروقة إلى مدبر الحبيب
هي عرفت ن العصف ضح حله ون الرحم قد
يخطي زها هو قد دخل فلوليد يمد في حسن
الدهم الموعود وتكبد حواء الأفعى لحواء
لأنس فتحرق كل الحروف والألمه وحوائح
للملأفة الرحيم لخرج شهيد من بوابة الحبه
لسماع نحو قبر نبره صلبت "حين شرعت بنو
الحبيب صوتي بهيم عرفت به حفت و به
فتدرب لامن في الدروب عمن اللعنات
فصمت حجاب الحصفه عثلت حسور
الدهم، اغتالت قلباً.. فكان ما يزال يهجن أول
حروفه.. ثم هيماء إلى الأرض.. عذبت إلى
الصلصال من جديد"

 قراءات نقدية ..

(البحر يهجر الشرق)⁽¹⁾

سمات ما بعد حداثة لبوم الكائن

المنسي

□ د. رضا الأبيس *

1- السرد ما بعد الحدائي:

1-1 - القصة القصيرة حسن في القص له قوابله التي تتحده وخصائصه التي تميزه (2)، بيد أن هذه القوالب لا تعرف الثبات والاستقرار. فالخصائص ليست في الواقع سوى مكونات هوية ديماميكية متحوّلة ومتنسّة تُفقد الأجاس ما به تكون نقية خالصة. ورغم أن القصة القصيرة (القصصية..) خطاب يشهم بالإيجاز (3) والتكثيف (مقاربة بالرواية..) إلا أنها تظلّ مساحة إبداعية وجمالية مفتوحة.

1-2 - ولتخصّ بأنواعها (قصة قصيرة، القصصية، قصيرة جداً)، كما هو الشأن بالنسبة إلى الأدب عامة، صلاتُ بعضها، وبالصفات التي تنشأ وتُسقط فيها (4).

ليس هناك إجماع حول معنى ما بعد الحدائيه حسب إيهاب حمس محور، ذلك لا يمنع من الاقتراب من المعنى. وبالأستيعاب الحثيث عن سمات فن/ أدب ما بعد الحدائيه التي منها حسب ر به اختلاف الأساليب، والشكليات، والمنهجية،

ولا اختلاف، فيما اعتقد، على أن العصر الذي نميش هو عصر ما بعد الحدائيه (الأنظمة الشمولية، التسابق النووي، الحروب)، الذي يشكل بقيص ل عصر الحدائيه

ما معنى ما بعد حدائيه ؟ وهل هناك ما بعد حدائيه واحدة؟

* - رضا الأبيس مساعد تعليم على (جامعة ليس تونس)،
وتدّك فني

ساعات ما بعد الحداثة لهرم الكائن المعاصر

مكس سبيل تقدمه وسعدته وهو جاري إيهب
حس عصر التشتت والاختلاف إذ تثر فيه
الأسئلة الصغيرة حول الهوية الثقافية والدينية
والشخصية (11).

أنك ما هي سمات أدب عصر ما بعد الحداثة؟

حللت هذه السمات في الفصول عامة وفي
الأبب خاصة ففي مجال المعاصر فصل المعاريين
وللهنتميون غير المنتظم والمشتت والمنقطع،
ومزجوا المواد في أسلوب تهكسي وفي الفن
التشكيلي اعتمد فنانون ما بعد الحداثة الخلط
والامساك وفككتوا النماذج وفعلوا المشوش
وراهسوا على المخترية وكذلك كفاست
الاختراوات في مجال الموسيقى والسينما

لقد كانت الممارسات الفنية مجتمعة في
عصر ما بعد الحداثة ترقى إلى الاعتماد على مبدأ
هانم هو الفيريه Altérité وهو مبدأ ولد بدوره
أسلوب التشظي fragmentation وأسلوب
التحجس mélassage فبعثاً لهذا الفناء الذي ميز
علم الجمال الحديث

والتناظر في النصوص الأدبية والتصميمية التي
حملت ملامح عصرها وهرث عنها بإلحاح أنها
تقوم على مبادئ منها التمدد (الأموات،
لرجعات) وتداخل الأجاسي وعلى تقنيات مثل
الامتاق والتفليج. منها من اللدعين إلى كتابة
غير مسجحة تحلق النبين وتحقق التباعد

إن سمة النص الأدبي ما بعد الحداثي أنه
متشظي text fragmental، والتشظي لا يعني
التفكك الدال على عدم الاكتمال texte
fragmentaire بسبب عجز أو موت، وإنما هو
كتابة واعية بوجهها حلقية فلسفية ورؤية جمالية

والجاذبة الساحرة، والقص واللمق، ومقومة
الروح الشمولية، والأيدولوجيا (5).

في الحقيقة سمة ما بعد الحداثيات كثيرة (6)
لا تتماثل في شكل مكس وليست شاملة (7). غير
أنها تشترك جميعها في تشظيل ما يمكن وصفه
بأنه عصر ما بعد الحداث ولهذا العصر
مفاسر المعصور، سمات عدة تميزه تجلي في
أدبه، فهي تفككاً مرقياً ملائماً بل جدلاً
وتفاعلاً خلافاً.

1- 3- ولعل رعد سمات عصر ما بعد
الحداثة يتجسي منأ بدءاً إلى توقف عند سمات
عصر الحداثة الذي سيكفون أدب ما بعد الحداثة
نقداً له ومحاولة لتجاوز.

إن من سمات عصر الحداثة التقنية والعلم
الرياضي وأصول المعاني الفلسفية والعمل
والنتاج (8) وهي سمات وخصائص كانت نتيجة
للحوار بين العقل والدات، حكم ذهب إلى ذلك
لان توري (9).

هذه السمات تشكل مجتمعة النموذج
للعناني الذي مكس موضوع نقد وتجنوز في
عصر / أدب ما بعد الحداث.

أما سمات عصر ما بعد الحداثة.

وصف المؤرخ البريطاني توينبي Toynbee
(ت1975) عصر ما بعد الحداثة بأنه عصر
الاضطراب الاجتماعي والفوضى الشاملة مقارنة
بعصر الحداثة عصر الطيق البرجوازية المتوسطة
والاستقرار الاجتماعي والعقلاية والتقدم. ومن
أبرز ملامح هذا العصر أن الدات هي عابرة حرة
واستقلالية ومبعدة وفصائية. إنه لم تعد رمزا
للتيق ولحقيقته والنظم الذي صمم على حد
عبارة رولان بارت "عدو الإتساق" (10)، بعد أن

يشرح عنه عدة ملزم الاهتمام بالعلم والاهتمام بمسرات كنهته وروال الحدود بين النص والنقد (15)

1- 6- إن عصر ما بعد الحداثة ليس قطعة جدرية مع ما سبقه بقدر ما هو قطعة واستمرار في (16)، وكذلك الشأن بالنسبة إلى الأدب. ففي أدب ما بعد الحداثة استمرار لسمات أدب الحداثة، ولا يخلو أدب الحداثة أيضاً من خصائص أدب ما بعد الحداثة وهو ما يعني أن الضلال على الخصائص والسمات إنما هو ضلال على الغالب والمهيمن منها.



2. سمات ما بعد حداثية في مجموعة البحار بجزر الشرق

والناشر في مجموعة سفينة بين عيون البحر بجزر الشرق يلاحظ أن بعض سماتها الانشائية والجمالية هي من سمات الأدب ما بعد الحداثي. يتجلى ذلك في اعتماد الكتابات تقنية التشظي والتداخل الأجناسي وفي تصانف روايته بضعاف اليقين وباهتمامه بالذات وبكهنات.

2.1. التداخل الأجناسي

تتمثل مجموعة البحار بجزر الشرق ضمن جنس القصص / السرد عامة، وتتضمن قصصاً تتوزع قصة قصيرة وقصص وقصة قصيرة جداً

هي مجموعة تعلق عن انتمائها إلى القصص عتبته (العنوان الفرعي، ص 3)، وإشارات أخرى على الملأ الرابع، فطلى الملأ الرابع بقراً نصف مصاحيا أولاً هو تعريف موجز بالكتاب، جاء فيه أنه كتاب قيمة قصيدة ونقراً مصاحيا

يعني من ورائها الكتاب تحقيق ثمار هنية وغايات فخرية وإيديولوجية

ولقد تحقق التشظي في قصص ميشال بوتور Michel Butor وهيليب مولير Philippe Sollers، على سبيل المثال، وأخرون. تحقيق الاختبارات أسلوبية من قبيل التهجين hybridation والتداخل الأجناسي وهو ما جعل هوية القصص الانفصالية Descontinuité تقبلاً للمفهوم التقليدي للهوية الأجناسية (12).

ولا شك بأن هذه الهوية وهذا التمدد والتداخل دالة على أن الكتابات كائنات مرتبطة بين الثقافات واللغات، وهو ما سيحفز بحث على بناء شخصياته قسمة شخصيات القصص ما بعد الحداثي لا مركزية النظرة والتعدد والشك إنها شخصيات لا تدعي علماً ولا تزعم يقيناً، وهو ما يسمح قدرة على استيعاب المختلف والمباين

وما يميز كائن الشخصية في سرد ما بعد الحداثة أنه غوري يرفض الإقصاء ويحرك على قامة أن الأنا آخر وهو ما كان له مدى في موضوعات هذا السرد، فامتدح على الآخر والمهمل والمسطحي وعلى المموج والمحرم، وممار فعاد للروح بالسري والعميق، ومجالاً لخصوص في قصص الأقليات والاشياء (13) والجماعات الممصرة المهمشة على حد عبارة فرانك أوكونور (14)، ومجالاً للوعوس في المطبوعات التي استبدتها السرديات القصيرة وقماذج الهوية لعلته

ومن سمات السرد ما بعد حداثي تنوع اللغات وتداخل الحكايات والشعبي واليهودي واليهودية وامتلاء النص بالمرادفات والتعقيد، وتكثيف في كثير من الأحيان، السرد الكتابي narrateur- écrivain بوليفة السرد، وهو ما

انزعجه من مسحب التسيب الحديثة التي استبكت الواقع الواقعي بآخر افتراضي وهمي يتمل الس (بمثلهم صاحب الطعام) معه على أنه عمر الحبيب ولقد شر إلى به يحاف بهيت لقذات المطعم والحدث. لقد بدا عرف في عمله الدائي لم يشارك الأصدقاء للجي إلى للطعم إلا مجاملة وضاق صدره من العكاز والثرثرة ولم يتمكن التمثيل من أن يفك عنه هذا الحصار، فهو من أن يطلق صوتاً وحركة استعش على ذاته وفي الحرج لم يجد غير تكرار متطج من عيه يبدؤ به حرب عمت بقلته حر الأنبي عن الحرب. وإن قوله: **آية حربية لا أدري مما يؤخذ عزله أو رغبته في أن يظل مبعداً في عمله الحمن نكرا لما يجري حوله إنه لا يرغب في مشاركة ولا يدعي بطولية فالبطل بطل** إنه شععية يحاصرهم الخوف والموت وتنهش الهزائم على المستويين المادي والجماعي. شبه علاقته ب (هي) بالمرق وبالحمار وقال أحد أصدقائه يسمه إنه رجل لا يصلح لشيء أما شفته من الكتاب والمثقفين ظم يبق لب أيضا خور السكر والتحول واحترار البراءة والثرثرة

يبد أنه وفي نأي بنفسه عن عالم الآخرين تجده يشاركهم ما اجتهد في أن يدفعه من نفسه. الثرثرة نعم الثرثرة، فهل نسيت أنه هو الراوي؟

بد للشرح شكلاً:

جسجت الأقصوصة الثالثة " البحر يهجر الشرق " (صص 25 - 36)، والتي صار عنوانها عنواناً للمجموعة، تجربة قصص الحدود بين الأحناس وبالتالي تجريب كتابية نحن غابر للعبود

لقد صمدت المسرحية في هذه الأقصوصة حديثاً أو هي مصادق سودي فرضي أطرو للمصنف الرئيسي الذي حكاه الراوي الذي وإن كان شععية أساسية في الحفافية جمع بين فعل لرواية والمشاركة في الأحداث. فلهذا بدا أثناء التمثيل، على الأقل في الظاهر، شععية ثانوية. فلقد وافق على الاقتراح وسامع في إعداد القصص. يقول: **توجهت إلى الباب ألقته من الداخل** و**دخلنا عليهم فجأة (ص 42)**، لكنه ارتضى لنفسه ألا يعمل شيئاً على الترتيب. لقد فتل واقفا ثم استعش على نفسه إلى أن صر صكفا قال: **صكفة واحدة لا تهدي حراكها** (ص 43) وكانت آخر مشاهد المسرحية مشهد الراوي وقد جملة اسدياً. قال: **هذه الجميح بعد ذلك ليعملوني وكان ذلك آخر مشهد** (ص 43).

لقد كانت المسرحية موضوعاً في هذه النصية أي حدث وتجربة حاضتها شععية الحفافية. ومن طريف هذه المسرحية أنه لم يخطر له موضوع معد. فقد قرر الأصدقاء أن يمثل صكلاً واحد منهم دوراً يختارهم فصكت فرضية ومساحة للقول أو العمل الحر قص الأصدقاء / المصنفين من صاح ومهم من رفض أو منع أو يلقى. باستثناء الراوي الذي اختار الصمت.

هنا علمنا أن الراوي (قد أخبرنا بذلك) عاشق وحافظ للعناء وعزاه بالآخر العربي والأحبي القديم والجديد، لسادنا من سبب صمته ودلالات هذا الصمت.

إن الصمت والإيماء بالجد لا شك خطاب حامل لرمزات كثيرة ومن دلالات صمت الراوي / الممثل وتعلله عن الحركة ما نقرأه خارج مشهد التمثيل، فالراوي كصفت بمد بداية القصصة عن رعبته في أن يتناول العناء في بيته، ولقد أبدى

سكان ما بعد ستالين لجم الكائن البشري

تدقيق رجل ميت، من 90) ويتشامى في داخله الشعور بالظرف والاختناق.

ولقد عبّر هذا التماسك بين الأجسام عن اختيار جمالي وعن استجابة لهم حضاري تسميه هرايم متلاحمة به، سرور عربة داب ومن بعيد على ساحل المدينة فاختفاء أهلها في الرمال وانتهاء بهجر يائهم من القرب ليحطمت مهبهاهم ويرفض العودة إلى الشرق

إنّ خيرة قصص أجاسياً من حيرة الرنوي / الحفل، وإن عرابية شغلته من غربة أحداث القصة ووقتها ولا شك، برأينا، في أن حيوة الرنوي / الحفل كانت معنوية واعية من المؤلف لحقيقة الجمل من الوعي تضاعف إلى خلقة الجمل من الأشكال.

2.2 التشظي

شمة طرق بين نص متشظي *texte fragmentel* ونص مقطع أو غير مكتمل *fragmentaire*، فالتشظي يدل على كتابة وأمية وهي اختيار جمالي، إنها الرغبة في كتابة نص انشعابي *discontinuité*

ويتحقق التشظي عبر تقنيات ووسائل منها السرج بين الأشكال والهجس والتداخل بين الأحاسيس والتفكير العفوي وعبر الوقفات والبيوتات ويجعل نص في سمع الشخصيات وزواياها.

ومن مظاهر السرج بين الأشكال في إطار ما يمكن تسميته الانشعابي العنصري، نصنّف أقصومة إليفات والشيخ عقم والأعمال (ع) نموها مختلفة، وفيها على أليات في الانشعاب عديدة

ولعل اختيار عنوان هذه الأقصومة عنواناً لمجموعة لا يشير إلى موقفه من نص الضد معصب بل يجد أو التداخل بين الأحاسيس الذي يميزه هو من الرهدة الأسمية في تحريره فكتابه هذه المجموعة

في أقصومة البحر بجزر الشرق أمعت الجدران الفاصلة بين القصة والمسرح ليستعمل للنص مرجحاً فسيحاً على حد عبارة ميلاستين مرسية (21).

بدأت الأقصومة سردياً يقول الرنوي: **كككت دائما منتهى بطريقه ما** (ص25)، ثم تحولت إلى نص مسرحي قصته المؤلف إلى ثلاثة مشاهد ونهاية وأدام ككل مشهد على ما ألف القارئ أنه من مميزات النص المسرحي أي الإشارات التركيبية والحوار بالإضافة إلى مصاحبات نصية (عنوين فرعية) مثل: مشهد، حركته، ستر

ومثلها التيسر المسرحي بالنص القصصي واختارته اختراق السرد النص المسرحي سواء بالمدول من المسرح إلى النص من جديد أو بالمبالاة في نص الإشارة أو الحوار ليصبح أقرب إلى المقطع القصصي

إنّ الحضور المفاجئ للمسرح في النص شطبي لحكائية وسلب الأقصومة هوئها الأجاسية بالمعنى التقليدي فمشرت هوية مقبسة ومنقصة، لتتطابق بذلك مع الهوية المتكسكة لشخصية البراوي الذي فقد الجسم من جسم بسكنى لا اعتبار ويحافظ العدم.

فالراوي في البحر بجزر الشرق داسم لارتعاب والحبيرة برعب في ر بقم علاقته سلميه مع الأشياء من حوله، لتعني الأشياء تبدو له غير مفهوم هروباً عنه (انظر نص "قصوميه

دالة على تعطل قمدي للكتاب (للكاتبه) محقق توجمة حمكية ودالية فهي شظية تجم صفة الأقصوصة شبيهة بطريقه صفة الأسطر الشعرية وتعلق سير السرد والحرصه ونمضي على المكتوب حصص شوية بسجع مع وصفه انحدث التي ليعيا الرلوي فالرلوي إذ يروي يستعصر مروي له (أنتم) يقول "هل أحدكم عنها؟"

وللرايات دالة على شروع الشخصية إلى تشظية العالم بتشظية سرده، وهو ما يفسح القرئ فرصة للمساهمة في بناء النص.

2.3 الزاوي انعدام اليقين

أما زال الرلوي بهم العالم؟ لقد كان يهيمه عسدم نفس مسجما. يقول الآن روي عريسي في مدخل لحياة الكاتب : إن تماسك العالم وفهم الرلوي له يشككان وحدة تحول ذلك النوع الخاص تماماً من الخطابات، خطابه الحقيقة (21)

أما في سياق عصر ما بعد الحداثة فقد صار انعدام اليقين شبه رئيسيه وفيه التحربه الصيه هو هيمه من جهة كونه باعثا على التجربة والمدره ومن شاي لا يقين الرلوي والشخصيات ن يفسح أمحل من القرئ لساوي والمساهمة في به النص ويغير التايين عن التواضع وقد يُعبر هي الخيبة والفراغ وقد يصير هيمه وهيا صبيه ثقل العناء وحسامه التمسحيات، المرورية أو الجمادية، من دون بلوغ هدف أو حرام.

ومن المؤشرات الدالة على انعدام اليقين، في مجموعة يس عيون التمسحية، الجهل بالادب بقدرتها وبرغبتها، والشعور بالمرية في العلاقة بالأمكه والنامي، والتعبير عن لا جدوى التواصل والحوار.

لقد وثق ابن عيون في كتابها متعلم شعرياً لأدويس اختاره تصديراً للأقصوصة وصنه "كيف أشرح بكلمات تجه من هذا العالم ضوياً بهم مما وراء" سؤال انكزي دال على أن العبارة تضيق إذ تُقد من طين العالم، فلا تقدر على أن تصف الصو القديم من ورائه وعليه يظنون من الحتمي على الكاتب، إذا أراد ملاحة هذا الضوء، أن يستعين بلغة الشعر فهي لغة الإيهام والرمز. ولقد تجلى هذا المسمى في مقطع من نص الأقصوصة عدلت فيها اللغة عن أن تسمي وتصف إلى الإشارة والإيهام، من ذلك مثلاً قول الشيخ "أصنع ثلثي من وصح الكلمات أولد من رحم التاريخ من لحظة صابرة أنا أحياء، من وقفة على ضفاف البحر أنا أبلح كل الدنيا" (ص 16-17).

وفي السياق ذاته يوظف الكاتب شكلاً في السرد قديماً هو الخرافة (عزوز القابلة وعداد إيد)، امتصها الأقصوصة فصارت جزءاً من بيتها تحق فيها، وثلث قسميه كدود الأمن وإعلان بدايه الحكة. ولما كانت الخرافة صفا من الموروث الشعبي المحلي تيسر للكاتب في شرح معنواها في هامش حقف ونميه التفسير فملح القرئ ما به يستعين على القراءة والتويل ولقد حَقّ الحبس شوية سلوبي حَقّ فيه التشظي إذ صارت الأقصوصة تجميع بصوص يحتل كل منها موقف من القصص العسوان والتصدير والوامش والثن الذي اتسم بتور إلى متعلمين ب اعتماد رموز طبعية (الجمت).

ومن مظاهر التشظي في هذه الأقصوصة المراءات التي كثيراً ما ملأها الكاتب بثلاث نقاط مسترسلة اتحدت في علاقتها بالجمال ثلاثة مواضع البدايه والوسط والنهاية وهي مراءات

سنان ما بعد صلاة يوم الثالث العشري

في رمى المحولة الوهميّة بتعري 'مام الجميع فيقول في اعترافه رجل بأكل نفسه أعترف لكم منذ البداية أنني أخطأت 3.1 في زمن يمتد فيه الرجال برجولة وفحولة معلومة إلى حدّ الانتفاع ليس من الممول أن يعترف فيه أي رجل هكذا ويسأله أنه أخطأ لكن أنا يا سادتي هذا الرجل اعترف لكم أنني أخطأت (ص 19)، وحين يرغب في أن يتراجع عن الاعتراف بكونه الفاس قد وقع في الراس، فيأكل نفسه، إنه رنو عاجز جسدياً "فالت زوجته وهي تصرّ لجارتها لـ" اشتاق لرائحة لحمه إن جسدي يترنق كحلّ ليلته وحيداً وهو إلى جانبي يلمت ينظر إلى المستفهِ"، (أشموصية السقوط الليلي، ص 57) وروحياً، ينتهي به مسيرُ القصر إلى أن يأكل نفسه في صورة غرائبية دالة على أنه اختار أن يأبى نفسه وهو المنيب أصلاً من قبل الآخرين، فيتصنع بذلك، في تجربته، التقويّب رمزاً للعنف المسلط على الذات في هائم اختارت الكتابة أن تعيّن تشظيه بأساليب مختلفة مثل الحذف والتعليق والتشهير والنقي والمصور المرانبهة لتحتفي بم اختفى وراء سطحه أو ترك على هامش

3.2. الاحتفاء بالهش / روح الذات

بهذه الذات الحزينة (هوان القصة ع 5) أبهة وهابي الحزني، أو التي سقطت (هوان القصة ع 7 السقوط الليلي) والتي تحوكت بفعل قسوة العالم إلى مجرم (القصة ع 13 الجرمية) أو تلك التي تمتد أن تصبح برغوث (القصة ع 18 البراعم) والتي اختارت أن تأكل نفسها (هوان القصة ع 2: اعتراف رجل بأكل نفسه) أو التي ماتت (عنوان القصة ع 1 تتألم رجل ميت)، تحتمي أفاصيصُ بن عور، فتتخلص عن البمولوي

ومن المؤشرات الدالة على انعدام اليقين لاصطراب ومحو المكتوب أو المقول عن القول وفي أفاصيص بن عور بقصّة الراوي أعزل في مواجهة عالم غامض مشوّع يحوّض عن فهمه والاستيعاب معه، ويختار لتجسيد ذلك أساليب وتشبيهاً في الصعاب مثل قصور حلقه الرمي والحلم والتداس والتعليق والتعريب وشريك لقارن

إن الراوي / الرواة، في أفاصيص بن عور وإن جبر وميعة الرواية واستبدّ بها، فإنّه ظلّ دائم الحيوة فتثير التداول رؤيته مميّبة متبدّله بل تثير ما خضر بلا موقف فهو لا يرفع يديه ولا يدعي عدم يُجهد نفسه ليتدفّر شيء فلا يبلح يقول "كلّما حاولت أن أتذكر كيف حدث ذلك لم أكن أجد إلا مصوراً (ص 115)، ولا يجد حرجاً في أن يصف نفسه بالعجز والفشل والخيبة يقول "كنت في ذاكرتي عن نجاح حقيقي فلا أجده إلا في الفشل لا ينطلي كحلّ جهاني" (ص 116)، هو راوٍ وإن هيمن على فعل التلمظ، ورغم أن الرؤية الغالبة فكانت رؤيته، إلا أنها لم تكن رؤية بطولية متعالية، بقدر ما كانت محسوبة قسوة للذات وتقريراً أمام الآخر، فلم يخف إظهار ما فيه من عجز وجهل وصمّيع يصل حدّ الميابة

وبذلك يتفكر تشظي العالم الذي نشطه له ككثرة في مجموعته من عور القمصيّة هو من سمات الرواي الذي يهضم بفعل التشخيص بعد فائراوي في قلب قصص بن عور مطروء من مملّته السعدنة حينئذ حيث مؤل، ورغم عترافه بأخطائه لحبيبتة وللنفس من حوله إلا أنه لم يستمد، ولم يعيدوا إليه، استجامة

للنصار

♦ **سفيان بن عيون: البحر يهجر الشرق، صفي**
للقشر، ص 1، تونس، 2014.

الروايات

1- **سفيان بن عيون: البحر يهجر الشرق، صفي**
للقشر، ص 1، تونس، 2014.

وهو كتاب قصة قصيرة من تونس. نشر خراشة
الليل (199)، من أين يأتي العيار (2001).

2- **في الواقع نقاد دارسون** فطر اباونا مصوبة
تعميم القصة الكثيرة بل استعانت للتوسع

امطر

Viegnes, M., L'esthétique de la nouvelle
française au 20e siècle New York
1989

3- **أندريه كوتسوف** امبرت: **القصة القصيرة**
الطورية والتقنية، ترجمة علي إبراهيم
موسى، المجلس الأعلى للثقافة 2000، ص
52

4- **أنظر الفصل الرابع** من الكتاب الجمعي:
مدخل إلى منهج النقد الأدبي، ترجمة
رضوان طافنا، عالم المعرفة، يوليو 1997

5- **إيهاب حسني**: **تجاوز ما بعد الحداثيّة أو**
التفاعل المتوجع بين المحلي والعالمي، تر محمد
سعيد عبد السلام، مجلة الطلعة
(الإلكترونية)، ع 10، أكتوبر 2007

6- **فكري صالح** **الأسس النظرية لما بعد**
الحداثة، نوري، ع 28، أكتوبر 2001

7- **إيهاب حسني** **تجاوز ما بعد الحداثة**

8- **محمد مبيلا** **الحداثة وما بعد الحداثة**، دار
توقد ص 1، 2000، ص 54

والكتاب السحر والمصري. تستعمله وتستخدمه
وتحتقره، وعوضاً عنه تستعمله ذاتاً مهمشة
يهددها الحرام ويحاربها المصائب والتعصب.
تستعملها بلا اسم، عارية إلا من الوجع، مرشحة
في دكتريات خيالاتها وكغوايس ليلها، وتبني
يقظتها، فيرسم أمها وشوقها وثوبتها وهشاشتها
وهو إذ يحكي تجربتها، يحميها من النمسي
ويثار لها من فعل التعصب.

لقد اختار بن عيون الكتابة استعادة
للحداثة، وتلّ فيمالة في اعتماد الصوت أو الرؤية
لواحدة من مظهر الردّ العنيف على الإقصاء
والسبب الصالحين.

ولكن هل يعتمد الصوت/الرؤية الواحدة
تستعمل الضحك المنسي والبهج الذي رفض المودة
إلى الشرق؟ **رغم توصلات أهل المدينة وأجساد**
الصبايا الفارقة في أصالة (ص 36)؟

لا نعلم هذه الأحادية علة انتفض عليها
أدب ما بعد الحداثة وانفضت عليها كتابية بن
عيون إذ جرّبت أن تكون ما بعد حداثيّة في كثير
من صناديقها.

إنّ الرأوي في مجموعة بن عيون يكاد يكون
هو نفسه، يرحل من القصيدة إلى أخرى بدات
الصفات والهوى والتاريخ والتجربة. يصافق
على وجهه وعلى ثقته فلا يتبدّل إلا قليلاً. لقد
احتكر أو كاد الرؤية العنيفة لمدام القصص ظم
يشخص تعدّد المجتمع وتوعد مستويات فيديولوجية
(بالمعنى البنياني)، ولم يمسح به وإن صمدت
أحياناً، الأمر الذي جعل القصص جلياً تنويماً
على تجربة واحدة تشمل من وعي واحد. بران
يرى الكتابة قصيدة لبروح الدات المصدرة التي
يتهددها السبب.

سكان ما بعد الحداثة يوم الكائنات الحية -

للتوسطية للمحافظة تومس مدا ، مبرس
2005

20- دها سينديكيل مرسية في النصف الثاني
من القرن الثامن عشر إلى التمدد على
الحدود الفلسفة بين الأجناس الأدبية
كتب ، تسقطي تسقطي أيها الجنرال
الفلسفة بين الأنواع ، لكن للشاعر نظرة
حرة في مزج صريح ، فلا يشعر بعقوبته
سجين هذه الأقفاص حيث الفن مجنون
ومصغر أنظر : المذاهب الأدبية الكبرى في
فرنسا بول فيل توفيم ، ترجمة ، فريد
أنطونيوس ، منشورات عويدات ، بيروت -
بغداد ، 1983 ، ص 149

21 - Grillet A.R. Preface a une vie
d'écrivain , ed Seuil 2005

المراجع

- امهوت (الرياضي أندرسون) : القصة القصيرة
النظرية والتقنية ، ترجمة علي إبراهيم مويلا ،
المجلس الأعلى للثقافة 2000
- 'أوكوبور (فرانك) الصوت المنعقد مقالات في
القصة القصيرة ، تر محمود الربيعي ، الهيئة
للمصرية العامة للكتاب 1993
- إيفانوف تيري (وهو ما بعد الحداثة تر شاعر
ديب الحوار للطبعة والنشر ما 2000
- إيهاب حسن (إيهاب) ، تجاوز ما بعد الحداثة
أو التفاعل المتشعب بين المحلي والعالمي ، تر
محمد سمير عبد السلام
- ثورين (آل) نقد الحداثة ، تر أنور ميهت ،
المجلس الأعلى للثقافة ، المغرب ، 1997

9- آل ثورين : نقد الحداثة ، تر أنور ميهت ،
المجلس الأعلى للثقافة ، المغرب ، 1997 ، ص
247

10- ديفر تيري إيفانوف ، أوهم ما بعد
الحداثة ، تر شاعر ديب ، الحوار للطبعة
والنشر ، مدا ، 2000 ، ص 236

11- إيهاب حسن : تجاوز ما بعد الحداثة .

12- ماري شيفار : الجنس الأدبي تر غسان
السميد ، اتحاد كتّاب العرب سوريا ، 1997 .
ص 97

13 - Linda Hutcheon. Qu'est ce que le
postmodernisme (entretien réalisé en
août 1999 par Anne-Claire Le Reste)
p3 [http://www.lycee-](http://www.lycee-chateaubriand.fr)
[chateaubriand.fr](http://www.lycee-chateaubriand.fr)

14- فرانك أوكوبور (كتّاب وفنان إيرلندي ت
1966) الصوت المنعقد مقالات في القصة
القصيرة ، تر محمود الربيعي ، الهيئة المصرية
للعامة للكتاب 1993

15- إيهاب حسن : تجاوز ما بعد الحداثة .

16- Linda Hutcheon. Qu'est ce que le
postmodernisme , (entretien réalisé en
août 1999 par Anne-Claire Le Reste)
p3 [http://www.lycee-](http://www.lycee-chateaubriand.fr)
[chateaubriand.fr](http://www.lycee-chateaubriand.fr)

17- Pham Thi That. Nouvelle française
contemporaine et théories du genre,
Synergies Pays riverains du Mékong
n° 1 2010 , p 15

18- Ozwald, T La nouvelle .ed Hachette
1996, p9

19- أنظر ، سمير حافظ ، القصص الثنائية
للأفصوصة وجماليته ، ضمو ، مج 2 ، 4 ،
سبتمبر 1982

- وأنظر أيضا محمد القاسمي انشبه القصة
القصيرة دراسة في السردية التوسعية الوضعية

- القاصي (محمد) : إنشائية القصة القصيرة
دراسة في السردية التونسية الوضعية
للتوسعية للصحافة تونس مدا مارس 2005

Grillet. Alain Robbe. Preface a une vie
d'écrivain, ed Seuil 2005

Hutcheon Linda , Qu'est ce que le
postmodernisme (entretien réalisé en
août 1999 par Anne-Claire Le Reste)
p3 <http://www.lycee-chateaubriand.fr>

- Ozwald, T., La nouvelle. Hachette
1996
- Pham Thi That , Nouvelle française
contemporaine et théories du genre,
Synergies Pays riverains du Mékong
n° 1 2010
- Viegnies, M., L'esthétique de la
nouvelle française au XXe siècle New
York 1989

- تميم (بول فاس): المذاهب الأدبية للكبري في
قرننا ترجمة هريد أنطونيو منشورات
عويذات: بيزوت - باريس، 1983

- جماعي: مدخل إلى مساهمات النقد الأدبي.
ترجمة رشيدون حنطاب، عالم المعرفة.
يوليو 1997

- حافظة (مصري) : الخصائص البنائية
للأصومنة وجمالياته، فصول، مج 2 ع4.
سبتمبر 1982

- سبيل (محمد): : الحداثة وما بعد الحداثة.
دار بوبناب، صا 2000

- شيمار (مصري)، م الجنس الأدبي: ترغيب
الميد اتحاد مكاتب العرب سوريا، 1997

- صالح (فكري): : الأسمس النظرية لما بعد
الحداثة، نروي، ع28، أكتوبر 2001

رواية الماء والدم نجاح إبراهيم

علامة وجود

□ نجاح إبراهيم

"من سر ذلك أشعل البداية"

شارة على مبدأ من فملك أدبك، بيد أن العرق كبير بين أن
شعل البداية من مثل، وبين الإدانة، فليس نمة إدانة بتاتا للكاتب
مفيد عيسى على روايته " الماء والدم " وإنما سدفع بقوة لأن
يؤذي حركة حصارية أمامه، ترفع له القبة شاكبين على ما خط
براعه بأي حال من الأحوال، وعلى مشاركته الحربنة في طرف
نعيشه وتعيشه بلديا، بمسابقة عربية، وفوره بها بالمرتبة الأولى،
لتحجب الحانرة بعد يوم واحد عن إعلانها، لأنه اتصح لأمانة
الجائرة التي تشجع الإبداع في الوطن العربي. وتكرم المدعين،
أن الكاتب يقف مع الجيش العربي السوري في التصدي
للإرهاب، وله موقف سياسي تحاه وطنه، فلم يدم مطلقا، إذ حوانر
الكون كلها لا تعي عن وطن ولا تستدله بعكس.

فلنبدا ..

ورواية الماء والدم للكاتب تبصر قبل قرائته.

علامة وجود له حين يسعد عمل دبي بعد م
أخذ جهزا من الوجود الروائي، يعد مؤشرا على
أن هناك بصمة وصمت، علامة، وظلمة

وهذا يثبت أن السوري حين يبدع قريب
يريق معه عينييه أحدهم بضمه، ويهدر دمه حريق

إد من سر ذلك الكاتب القاطن طرغوس
مدية ولدي حريقه وقد قدفت إلى الشمس
فلا حلد بها لشتمه حتى اسمها حد منها -
فلا اسم ب دور الحريقه شادوس مقابل رواد
وكشأ أرواد مرأة، أو علامة ولادة، أو علامة
وجود ص6

لحروف عرّلت من بلاغة الألف وسدرة المعرفة وروح الأيجنية، وأنّ النصّ باقٍ وإن امتدّت أيدٍ لأبصاره، وإنّ صمرت التوايح المية لأفصده. إنه باقٍ لأنّ نصّ مبدعه سوريّ.

لا مبر.

الروائية كنعنٌ سرديّ متوسط الطول، تتحدث عن مدينة صغيرة في فترةٍ وأحرّ الحميميات من القرن العاشر وثير الانحلال البدي حيرى بين سورية ومصر عليها وعلى شعبيّات النصّ التي بدت تموج حائراً، راعية في مستقبلٍ من بعيدٍ عن الاغتيالات والانقلابات واللوبيات وراء الأحزاب المتصارعة على المساحة السياسية، وشدّ الأيسار من تحت بعضها لصالح بعض الآخر.

تبدأ الرواية بخبر أعالنه للمدح أن عبيد لناصر راح. سورية ترعكت مصر وجري لانحلال، حزن من حزن وغرق في التفكير من قرا مستقبلاً شهابياً جراء ذلك من بين هؤلاء "حامد" الشخصية المحورية في النصّ، والذي لم تترك له أمه فرصة لأن يهزّ بشكل كافٍ، لأنها تعلقت بهمة جارمة مفعمة بالماز والبرود "أمرّب سيقونك".

والذين سيقونك هم فتاة أبيه مد رمى لهم بتصغير، راحت الأم تصفّ له ذلك، وتروي كيف أبجس دم عقب لمسات متعددة في جسده، بينما كان حامد ملغلاً لا يفقه ما يحدث أمامه.

والآن قد أدرك أنه في خطر شديد، هكذا أبائنه أمه اللاتية، وما عليه سوى الرحيل عن لقربة، فيستعلم لحكاية الأم، ينفذ أوامرهما على الرغم من أنّ الكتاب قد وصفه وحشاً مقدام لا يستهن بقوته، فكيف استمع فطرة الهروب في نهاية المطاف.

بدنٌ ذي بده رغب بمواجهتهم، بعد أن صاف يحالة الحواف التي تليسته، فاختد يصرح إلى الطريق عند صناع قطع حواضر حيل، أو رؤيته زواً غير واضح على حدود غابة الصنوبر ودارت مرّاً لفتح القصر الحجري الذي يتعلنه الفتلة، واجه رجالاً ثلاثة وقدم قسمة إليهم على أنّه ابن المقتول، فقال رجل عجوز له يبدو أنه رعيم المجموعة نحن لم نقتل أحداً، يبدو أنّ هناك من عبأ رأسك بسلام خاملين. ص3.

فهل كفى تحدير أمه ممتلأ؟ وإذا كان كذلك لم زرعت فيه خوفٌ يكاد لا ينهي وفوقه في دارته لنجده يذعن لأمرها، يفضي إلى تحديراتها ويهرب فيما بعد ليهبى كتاباً حرام.

من الشخصيات الأخرى في النصّ، فهي شخصيات تعرف ما تريد، وإلى أين هي سائرة، شخصيات مرنة تستطيع أن تكون وجوداً في مرحلة ما، لتبدو قوية مثل شخصية الجسدي ومعلم المدرسة حكيم والشاب مروان وصاحبة

ضئمو باعزلاد بين واقعهم ومنهجها نحو حياة جديدة، لتشكل علامة وجود لب، في مدينة خديجة تحاول أن تكمل نكوتها ليتّم فيها بناء سيمين ومطعم، وشقّ طريق ملونة في جسدها، وشوارع عرسية، بعد أن كانت فرعية، ويتم نقل المسطور من مقلع الجبال وزدها على طول الشاطئ ثم مدينة تولد من رحم الحياة "ص16

شكل شخصية راحت تبحث عن مصداق من به. منظر قد يكون قصداً يستوعب حلمهم. وقد يكون سجعاً شخصية سامية العاة التي تزوجت وكب هواية قرص الشعر، لم تحتمل ريقون امرأة عديّة، وإسم خدت تحلب

به كثيراً حتى يعلم بها زوجة، يحاول أن يطوّر عمله بعيداً حتى بالتأمن وسدّارجل عمال، يطرح عليه فكرة ما فتيرة من خيال إلى آخر، وتشغل له علامة وجود، فتتحقق لديه بعض الأحلام الجذرية فكان يتمسب ابنه إلى الطيبة الحربية، فهاخر بذلك للدرجة أنه يرتدي بـ غله عنه وعن عائلته بذلته العسكرية ويرى نفسه في الداء

حتى الشغفية المحورية حامد فإنه يحب في نهاية الرواية نحو الاتفاق شيئاً من حصار الخوف، ويشارك في المظاهرات دون وعي مما أريد منها، ساءوا في نهاية الجمرة وهو بهمهم بفرح وينادي بصوت عالٍ هو هو هو وهو يصرخ على صدره ثم يطلق صوتاً جو جو جو رامرا بذلك إلى أن الخيانة الفتنة قد أتوا وهو بهمهم عبر خائف فتناوره لظاهرة إلى مكان آخر، إلى مركز المدينة، يعود إلى البحر، يذهب نفسه فيه كمنحولة من الكفائب على استهامة

في البصير يمتد الزمن قصيراً، فهو يبدأ بمرحلة الانفصال بين سورية ومصر لينتهي بشرة الثمن من دار وفيهم الشعب بمشاهدة ز صيرة، بينما يحكي الكفان طرطوس كمدنية سميرة وليلة يهدد التميريات والمحاولة لإيجاد علامة ليد بحث الآخرين على التفاعل مع الأحداث شيد مدفع كضخمة مروس إد يقول اللهم أن تخلص، الكفان يتحرك، البلد في صيرة دائمة، بالمسيرات تتحرك، بالاجتماعات والمصكرات والعصبي... ص 15

قراح ككفان فرد يبحث عن يمثله، وتلك بالانتماء إلى الأحزاب، والانتماء إليها، ورغبة في للشركة الوطنية لدى بعض الشخصيات، أو الحلم بقدر أحلى، أو رغبة بعضهم بالكمال كما

لصكيب والبعجلات وتقرأ وتنظم الشعر لتشره باسم مستعار رغم تجعل روحها للأمر

عجز معها من استلام جسمه أدبه حرب بها، كصرب الطوق ومحب نحو بيروت لتترك موهبتها تسرع وسورق بيروت الحلم بيروت رحمه لولادة جديدة ترجو سن

ومرورا صاحب المواقف السياسية يدخل الصبح مراراً بسبب مواقفه، هو المحترق بأنون التجربة، والنصف الذي يصرق ما يريد وإلى أين يهمني

شخصية تريد التحصن مما علق بها، من تقاليد قديمة، تلمح هلاله مع رفقة كعصبي ياتي بطابع يشبه العظلة يقول "كفان علي" أن احتراق، والاحتراق لا يمي أن تتوحد وتتفهم بل أن تعاد مهادنة من جديد، لا تقرأ فقط، افعل يد أخي، عشي تحرور، أخرج من عيادة أبهك وعضه أمك، أخرق ذلك التعمق والخوف... ص 33

بينما شخصية كعصبي الذي وفق طعم الأتني للمرة الأولى، فشمعو بالإقدام حيناً وبالإنحجام حيناً آخر، فقد احتاج إلى مكان جديد، ورغب بعبء جديد، فدار ن بهلك الانغلاق الذي لا يفت يلمه ويضخم نطقه نعد سمع ن بعدد سقم الدمية الذي يشبه سقم عرقته، الذي لو ارتفع فلي يبريد من حد معين، وإذا أراد فانفراغ المصجر... لقد قرّر وهو المعلم أن ينسب إلى حزمة دمشق ويقدم ملك نقل إلى مملكة الجزيرة، يعلم هناك ويتاح له وقت للدراسة حينها سينبر من جسم ثلثي ومهد معنى ويمسك روحه ثييدة من جديد

والجذري، صاحب كصان في حارة شعبية، يعمل في كل شيء يشابه عجا حبة امرأة قدم من بعيد من بيوس برس بظروف عاممه يؤثر

ومع الكتاب كصحن كفى يحلم بالكمال
وينتظر حادثة الكمال من الآخرين، وهل سيبنى
كتاباً بغيره؟ ص 39

وإذا ما تتبعنا الجانب النفسي لدى
الشخصيات الباردة في النص، نجد أنها تسعى
لشيء أفضل من قلب سابقا، أت مشرق، تماماً
مثل المدينة، المكس الذي يحتويهم، والذي ينمو
ويتماثل لشفا من القديم المتروك واليأس، على
الرغم من أي العناصر الذي تعيشه لم يكن ولقاء
مقهوراً تماماً ولا شحلاً

إذ لم يصور النص شيئاً من ذلك، خاصة
معاناة تلك المرحلة.

والسؤال هنا هل نطعن من كمال ما هو
قديم؟ أم أن هناك قديم نقدر به؟ فحين اختر
لكتاب أن تعني الظاهرة حيث معاد لمدينة
التربية بجزئها، لتأخذ والتأخذ بركم
مطورة العكسيرة، أولاً بذلك إزالة القديم
ونسمة، وإي كان يجب فخر وإلا ما معنى أن
تحترق الظاهرة الشوارع المسيرة في المدينة
لقدمة الموضة في القدم؟ أنتصت بصمة جديدة
على القديم البالي؟ لأنها علامة وجود؟ أم لتميز
فجر يعمل ككل شيء بعبثه إسارة بمستقل
مضيء؟

ومع ذلك فإننا نلاحظ بغير الشخصيات
وبين المدينة، فكلها ما يطرح من خلال السرد
بجديد، على الرغم من أن الشخصيات متصالحه
إلى حد ما مع الواقع، وغير شثرة، وغم هيوب
رياح التغيير في القوس، والرغبة في الرمو في
مياه الانتصارات السياسية فترة الانعزال وما
تداعى عنها من تشن ونشردم

في **الكلمة** يقدم يوري الحكاتب أسورا
عديدة، أو أنه يكشف الشام عن حقيقة محاول

دقته، أو دق رؤوسه حبالها، ومن غير الرواية
يقوم بذلك؟ وهذا ما جعل النص قويا، لا ذعبا
بلحديق المرة هفلى سبيل المثال شخصية الراشد
رعد الذي فصل عن الخدمة لاتهامه عشوائيا
بعيال المالطكي، يتعامل مع علاقته بعقيد
المالطكي، هو لم يخف انتصاه السياسي يوماً،
لكن هل التحرب بأجمعه وراء الاغتيال؟

وما تم قوله على نفس صياغة آخر حين
تلول مسألة الانفصال بين سورية ومصر ككيف
بدأت تعمل وحدة؟ الناصريون يريدون العودة بأي
شكل حكاتهم تنسوا وهم الآن يسمرون بصراع
عائلي وبالحرم من الحزن، نحن نريد الوحدة
لكن على أساس صحبة، مازال في نصب ما
حلت والجرح مازال ملها، وحدة بين دولتين لم
تستمر فكيف أكثر من عشرين دولة؟ لوكن
واحد على كفيه، في البلد ليس هناك اتفاق
ككيف بالوحدة؟ ص 42

والنص يكشف حقيقة لواء استكسرون،
وكيفية انقطاعه، فجميل رستم يقول: صاع
بالناصر المشترك بين السلطات الرسمية
والترفيهية، والحكومة العميلة التي كانت قائمة
حينذاك، أشد من مدحهم بوعليتهم أشعوا
وسمعوا بصحة، ولكن هكذا دائماً بجميل
تريخ وشخصيات حتى المتخادع منها بجميل معه
يطالاً ص 43

فيم يخص الأسلوب بين الحكاتب اعتمد
مسرداً تقليدياً جاء بصيغة العائلي وعلى لسان
الراوي من بداية الرواية وحتى نهايتها دون أية
محاولة لكسر هذا الروي، "عبد الناصر راح،
قالت المجور وهي تدلف من باب الحوش الخشبي
المتداعي، سمعت ذلك من الجيرلي، ص 1

حيث اعتمد السرد الروائي من عام الانفصال
وحتى ثورة الثامن من آذار، ومشهد القنات

إذن لم تكن هناك شخصية كسيرة لوقف من شخصيه زمر، لافتة. فقلت ما يدعش. حاول الكاتب مراراً، أن يثر نعتاً حين احتلف حامد ورسله إلى عتاب تدمر فقد حسب أن المائق الخلف هو أحد القلة الذين سيلاون منه. بيد أن صاحب القصر الحجري هو من أرسله ليتخلص منه بدمه قطع له الأشجار في حديثه. وحاول أن يهش في القمصان عبارات حامد، وفي شخصيته كان يثر غموضاً فيها وفي تصرفاتها وكذلك في شخصيه نادية التي كانت تمر بدور أن تنسج بكلمة، ثم فجأة تحاول الحصول على سم، والأخيراً في الشغل لتأمين لقمة العيش ومن ثم الانفادت نحو رجل يشتر إليها في العمل.

ما هو لافت حقاً في النص الروائي، تلك اللغة الشعرية الجميلة، المتدفقة كعدي الله على المسك الأملس له مبتد، يتعرف عند حرص الكاتب على رف عذارته واحتران حوراته امرء عجوز حسب في البحر تصرخ سيقتلونك هذه قليلة سيقتلونك ظم فتلو، بك صر

وجرى التكتيب في الميزات، إذ لا تفاصيل يمكن الاستمساء عنها، وإن هو سرور يجانب الاستطارد، والكاتب لا يستمرئ الحوص فيه لا يحدم المظفرة أو الحور أو الوصف.

بما يصف حالة الجردى الرجل الحمسيني وقد فر منه الشعور بالحيه حين رأى نادية العبود لتستشعر بما هو فائد له أحسن بشيء يبيع في عروقه فظن أنه سي هذا الأمر كما نسمى ما نحن محرومون منه، لكن ما كان يقلقه جريال الرمز، تلك الحياة التي تمضي من جسده فطرة فطرة، مرة، حلوة، ليس مهت لكبه ذهب ولن تعود مع كل يوم يمضي

المسكفيرة تدخل دمشق من الجنوب، ثم بالمظفرة التي انبعثت في المصن.

يوالكب السيرة الشخصية بشكل متواتر، ينتهي الكاتب من شخصية لهناول أخرى بعد فطع متمم لتشكل مقادع خالية من العنوين، إذ لا صبر من قلمه ولا من وصلها، إنها تحكي حكاية واحدة لكل شخصيه في أثناء تلك لسنرة، تالزها، تالز حمله دون أي خلل أو نوح يبدؤ وتيرة المورد المستقيمة والواضحة كظفر اليد، حيث لا فقرات رمنية ولا سردية.

وإنما المشي بفعل ونهدة مدروسة، فشمسية حامد التي يدئ بها العمل السوري ظل خالفاً حتى نهاية الرواية حيث تحلص قليلاً من خوفاه الكبير بدم كسر فطرة البهية التي كفن مفتت في داخلها، وذلك حين تدم بين الصغير بعد أن تحطم الصنوخ، والتعم بلوح الذي لطمه مراراً، ثم بجده قد شارك بالمظفرة وصنع الفصاء بجملة لورب التي فكشوا ما ردهما ضارب الهواء وهو يصرح حورو ليمحي في شورة بدضر نه من مهب وهذه محاولة للانحنى من النحوف التي كفن فيه ومن الاحترق بالقادم، ثم ذلك في الصفحة الأخيرة من النص، ولعل سؤالاً يتوالد الآن لماذا شارك حامد ذو الشخصية المضطربة في المظاهرات، بينما لم تلح كصمان أو الجردى أو الرائد واقع وباقى الشخصيات في الرواية البيت الثورة موقفاً سياسياً لم لم يقف هؤلاء الذين نظروا كشيئاً وتشددوا موقفاً وطنياً، خاصة وأنهم مثقفون والثورة يتوهم أمثال هؤلاء في شخصية مروان التي من تمكن أن يوجب بها، لقرين يثبت تسيير على سكة واحدة إلى أن اقتربت من حلم بلوح فتحركت بانجيمه، مثله مثل بقية الشخصيات - ذات الحلم الأحادي - التي تقف عند ثم تعلق على المسطر انتهى

أحلامنا الفائتة؟ هل مكان ينتظر واحدة مثل ناديا الميود كي تعيد رواه. كي تقترح ما بقي من فتيلة؟ لقد أتت كالكندى. لطيفة وما لفتت أن انهمرت في كيانه ككوابل. ص 40

بينما نجد اختزال الوصف بعيشه وانسياق للتعبير عن الكفيرة: الأمكنة تدرى وتكسى من جديد. تغيب ملامح وتوسم ملامح جديدة. أبنية تتوزع على ملول الشاطئ بمق ضيق، الأبنية الجديدة حديد ملوح شارع ملوثي مبهكون معور المدينة. ص 16

لا يخفى على القارئ المثقف، الإحساس الموهب لدى الكاتب بالأشياء. فحين نقرأ وصفاً للترين - القطار - الذي لا يمكنه أن يمر مسامحة، يعضي منصاعاً لقمصني المسكة، ومسرير الحديد لازماً وتهية تسمع، فتبدو كقترينة أبدية للرحول، شحوى أو أناة تصل إلى درجة التوجع، لينوس ويعد من جديد بمحاذاة حي الغمسة، يفتح بوقه بصغير مظلوم وحزين. ص 46

ثم يؤكد أن صغيره في النهار لا يحسون مثله في الليل، ففي النهار هو إعلان عن المرور فقط، أما في الليل فهو مناجاة إفشاء بالحزن والحركة بالوحشة وبالملل. وهذا الصغير لم يمكنه مخرج من القطار، فكان من سائته الذي يصح فتاة تدعى حسنة.

حين يتوسم الكاتب بالوصف لا تلتحق بكلمات توصف فوق المنظور، وإنما يتولد شعور أن ثمة عيناً سينمائية، ككاميرا، ترصد المشهد، فنحن بحركة وإشجال وتماسك ودقة في التيقظ على تفاصيل قليلة تعني عن الكليات، هناك

مشهد مؤثر للغاية، حين يدخل حامد الصلاة الجديدة بقوة ليحضر مع الناس الفيلم فتخفيه العتمة، فيصفف الكتاب وضميمته، كيف أراد الاختباء عندما رأى على الشاشة فرساناً قادمين، وسمع أصوات حوافر الخيل، فانبعث صوت أمه من داخله بصرخ: أصرّب، أصرّب، جالوا، فهو صرخ لا شعورياً في الصلاة المكتظة بصوت يتصمف كالمعد ليندفع باتجاه الشاشة هائجاً كعادته ينقلب إلى وحش حين يفضى أو يتحرك خوفاً ليتحول إلى زوينة، وريح، يكتسب وجهه شكل شيء، ليتلفظ الجمهور مدحوراً وتضاء الأنوار.

ويعد:

قرواية " الماء والدم " رواية مشقولة بدقة متناهية تحدث وإن لم يكن جديداً بيد أنه مميّج بشكل آخر لفتح بوابة الذاكرة على أحداث عصف بالأمكنة العزيزة، وأثبت أنه علامة فارقة لكاتب سوري يعتز بولنيته، وهذا الاعتزاز حرمه من جائزته، وليكن الفحص السرد سيبقى ما بقي الماء والدم في الأساطير القديمة، حيث كان الماء فترة الماء وبقي إليها أزرق بهاب، والدم ابتدأ بدم هابل ممرغاً الثرى كذاول فعل مدحش وحائر وملوث بالشين لتضفره الخليفة، وبقي أرجواناً يبهير التراب يرثعته في القداسة حين يكون مقدساً.

إذاً، فالأما مكان وما يزال علامة وجود، والدم مكان وما يزال علامة وجود. ورواية " الماء والدم " علامة وجود لمصادر رغب في أن يحبر الصفحات بأحداث عصف بولته.

جنس فواز الحسن وروايتها (أنا هي والأخريات)

□ سلام مراد

رواية (أنا هي والأخريات)، رواية جريئة، تتناول مواضيع حساسة ومهمة في مجتمعاتنا، استطاعت جنى فواز الحسن في (أنا هي والأخريات) الدخول إلى المونولوج وتفاصيل الشخصيات، من خلال روايتها التي كانت من ضمن (5) روايات مرشحة لجائزة البوكر العربية عام 2013.

إهداء الرواية (إلى أمي) تبدأ الرواية بتصدير معتبر، ثيلسون مانديلا، يقول فيه: «إنني أتجول بين عالمين، أحدهما ميت والأخر عاجز أن يولد، وليس هناك مكان حتى الآن أريح عليه رأسي».

ولطفتها في الوقت همسة لم ترحس بهذه الحداثة الباردة البعيدة من كل شيء.

تتمثل انعدام الرموز والملقوس الدنيوية نوحاً ما يغياب الحياة هنا، كشاً دوماً في حالة مريبة من المدم المتعبد الذي هوّل الحياة إلى لوح خشبي لا وثقة له.

انتهرت توجه أيتها الشكري وقالت في القرآن والإنجيل، «تساوى الصّكتان بالمقام في منزلنا، بعيدان عن التواصل ولطفتها ضروريان كفي لا تفصل عائلتي ضد تأكيد وجود إلهي أشبه بمعلومة ولا علاقة لها بالإيمان».

أيضاً زادت التشرح وأوضحت زيارة والدها لأصدقائه المسيحيين في الأعياد والمناسبات وكيف كانت الولادة متردة، لأنها من بيئة دينية إسلامية محافظة، وليس لديها التوجه النطري العميق مثل الأب.

الرواية تدخل من بدايتها في علاقة الأنا والآخر، شخصية الروائية من خلال السرد، يتبين تدميرها من الانتماءات التراثية ومن القوالب الجاهزة، فهي تضجر من الرثابة والتروتن والتفكرار، وتميش اغتراباً في علاقتها مع مجتمعها، لأن العلاقات الاجتماعية في أسرتها مع محيطها قليلة، حتى شطمييات الرواية تعيش في أجواء هي مزاج وتقلب، تعود إلى نفسها إلى اسمها وشخصيتها الحقيقية عندما تلام، اسمها سحر، الاسم يحمل مثولاً، تعود إلى ذاتها في وقت قريب من السهر حدثت الروائية المحظان الجعزلة لولادتها وحياتها ألا وهو شمال لبنان، والعائلة متحدة من بيئة محافظة، لكن علاقتها مع الدين كانت سطحية وغير متعمقة.

كان القرآن والإنجيل موجودين في مكتبة والدها، المتعدة على عرض الحائط، بدأ الأمر مريحاً من كل تلك التشجيت، والطاقة والمذهبية.

شكل البيوت يدل على شكل السكان وعاداتهم وتقاليدهم وحياتهم. البيوت البعيدة عن بعضها تدل على جمود العلاقات الاجتماعية وتباعد العلاقات الاجتماعية، والعيش في العزلة عن الآخرين.

كل ذلك له مدلول اجتماعي، فلة العلاقات الاجتماعية حسب نموذج الكهنة، هندسة الأبنية تشابه هندسة الأرواح وهندسة العلاقات الاجتماعية، فكما وصفت الرواثة حالة أمها التي كانت حياتها عكس اسمها سعداء، حياة رتيبة كتهيبة تقليدية عادية، وكانت تعاتب حطها العائز.

يولي ما إلى حد لا يبعث ولا يعلم، هذا رينا يعمل الرزقة للي ما بعزها».

ظهرت سحر أن تكون صورة على شاشة أمها، حياة عادية تقليدية، تدب حطها، ولم اعرف وأنا اتمو إلى أي حد سألته والحق، أو أن كنت سأبدو مثلها باردة ومتشجدة.

سكن الحزن حياة أمها، حتى عندما تزوجت والدها، الذي أعجبته به وحاولت أن تلتف نظره إليها، قالت عن أمها، إنه سكنها الحزن من شعرها حتى أخمص قدميها.

من خلال قراءة ومتابعة الرواية، تسرد الرواثة سيرتها وحياة المرافقة التي مرت فيها وكشف دخلت الجنة، ثم دراستها وتخصصها في مجال الهندسة المعمارية، فوظفت ذلك في روايتها،

أشرت سابقاً أنها وصفت حالة البيوت الشعبية والناس الساكنين فيها، فكان الوصف يتم عن درامة وعلم في مجال الهندسة المعمارية والإنسانية.

ثلث الأوجه الشعبية الاجتماعية الحميمة هي ما تعبها الرواثة، لأنها قدت هذه المهزة الإنسانية الاجتماعية في أمرتها الصغيرة، لذلك فكانت تحب الأوساط الشعبية الفقيرة حيث العلاقات الأسرية حميمة ومتلاصقة والأولاد كثر ويتفاشرون بحنان، فهم سعداء رغم الفقر والحاجة ولطفتهم أغنياء من خلال الجانب الإنساني الحاضر الدائم بينهم هذا

لم يغير الوالد شاعته رغم تحقيقات المتابعة، قاطع والمها التأسيسات الدينية فطكي يثبت أنه لا ديني علماني، سافر إلى الكويت في التسعينيات وعمل في مركز للبحوث والدراسات ومع ذلك لم تتغير قناعته، بل زاد حنقه على الأنظمة العربية، تدخل الرواثة إلى تفاصيل الحياة الاجتماعية من خلال عرض شخصية والدها، صاحب الأفكار والبرق والطروحات اليسارية، الذي يعيش في عالم خاص به، يتذكر فيه أيام شبابه وحماسه كان يسكن في خياله عالماً تحكمه المبادئ والمثل الاشتراكية، يعيش فيه القراء سواسية، لهم ما يريدون، وتتوافر فيه فرص العمل للشباب، لكن هذه الأحلام تتهز شيئاً فشيئاً، ولا يبقى منها إلا الخيال والأحلام.

بينت الرواثة عسي القاع، أو المجتمع الذي تعيش فيه، من خلال قصة زيارة أمها مع خالتها مروى إلى الشيخ بلال، مع وصف لشكل الشيخ بلال، الذي يرقى وبك السحر والمس والعين، من أجل تطهير حالة الزوج القريية، فهو مختلف عن معيطة الاجتماعي ينسفر بطريقة متقلبة، افكاره خارج أسوار مجتمعه، ولا تواكب عادات وتقاليده المجتمع التقليدي الذي يعيش فيه؛ كانت الرواثة ذهقة في الوصف ولا سبر عوالم الشخصيات، وهكذا المونولوج حاضراً بشكل دائم في تناول الشخصيات.

فهي عندما تصف الشيخ تعطي صفات وملامح إنسانية تبعث على خلق صورة لشخص في مخيلة القارئ.

تصف المزارات التي مرت فيها عند زيارة الشيخ بلال، كانتها تمتلك ديباً اجتماعياً هندسياً، ينسلك وموز ودالات العمارة، تصف الحي الذي تكاثرت فيه الأبنية المتلاصقة والمتراكمة، لكن بعضها فوق بعض، وتشول عن البيوت كانتها تعكس روح الجماعات المتشعبة في داخلها.

البيوت الشعبية تدل على الحالة الشعبية والعلاقات الشعبية الاجتماعية في المجتمعات الفقيرة، البيوت متلاصقة والتفوس أيضاً متلاصقة.

لتخلص من واقعها التمس والحرزين وتخلصها فحلت، حتى في الوصول إلى الموت، رواية تتربص وتدخل في تفاصيل جريئة، دعت الواقع الاجتماعي، لبيئات اجتماعية، تطلعت عن البيئات والمعتقدات، والأفكار والتفسيات، كانت مهتمة أساسيس وتفسيات وجريئة في الطروحات وعرض المشكلات والمعضلات التي يعاني منها الناس، في نهاية الرواية عرضت لنا صورة أبيها وأُمها واحتفالهما بالأحضان والدعاء لها بالشفاء. وكضيف أرادت الهجرة والفرار وترك البلاد وتخلصها في اللحظة الأخيرة، غيرت رأيها، وأدارت وجهها لبلادها، أرادت أن تروى بالفرح، وبالفرح أنهت روايتها، لأنها كانت من خلال روايتها والشخصيات تبعث عن السعادة وحاولت أن تزيح الحزن بالفرح.

انتقدت الرواية من خلال الشخصيات أفكار التمس والهممين، وحيمة النفس، والأفكار التي يؤمنون بها، كانت جريئة في طروحاتها، تطلعت عن مجتمع مكره، والمعتقدات والعارات الاجتماعية، تطلعت عن فشل الأفكار والشرائع من خلال شخصية والدها أولاً وزوجها ثانياً من خلال المجتمع والمصادات والمعتقدات الموجودة في الأوساط التي عاشوا فيها.

كانت بارعة في المونولوج والدخول إلى أفكار وتفاصيل التفسيات، لم تعرض بالواقع فكانت متسردة، وظلت متسردة رغم المعاناة والعقبات التي واجهتها من الأسرة والمجتمع، خدمت نماذج اجتماعية متعددة وأكثرت المعاصر تظنون نهاياتها سلبية، لا ترضي الشخص والمجتمع.

كان العرض صارخاً وقويّاً وتيضاً لتفاصيل أكثر من دقيقة، عاشت في عالمها الخاص، وظلت تبعد عن السعادة وختمت بها روايتها أنا، هي والأخريات، من خلال انتظار أيتها التي تدعى فرح.

الجانب الذي يقل كلاماً توجهت إلى التلميحات الأعلى في المجتمع.

تعرفت إلى سامي، أرادت له يسمو بها ويخرجها من الجحيم والكآبة التي هي فيها كانت تقصد وتريد السمو من خلال سامي لأنها عانت من البرود والرتابة والتقليدية التهيئات في أسرتها الأولى مع أبيها وأُمها، والدها الذي انهارت أحلامه، وهو ينظر إلى فتاته وتجرسه، هي لاحظت خيبات أبيها، افكاره التي مازال يحملها، رغم انهيار جدار برلين وسقوط الاتحاد السوفيتي.

أرادت أن تحيا، حياة ثانية تظنون أكثر سعادة وحيوية، هذه المرة من خلال زوجها، بعد أن عجزت ووصلت لمن الزوج. لأنها لم تجد السعادة في جو عائلتها مع أمها وأبيها وأفكار أبيها التي فشلت برأيها وأخذت تحبب كلما تخطو المصدايح، فأصبحت حياتهم بلا أضواء، فشلت الحيوية والأجواء الإنسانية التي تعيشها الأمر المعادية لتلك حسدت الناس السعادة، على الرغم من فقرهم هم سعاد ورؤسوا بالقليل لذلك عاشوا حياتهم، بينما هي وأميرتها، مصورتهم كحياتهم جسدات والآت بلا أرواح، لأنهم اعتقدوا السعادة، هذه التي بحث عنها أمها قبلها، ولكنها انتحكت دائماً عطفها المعثر.

سلطت الرواية لميضاً مبدئياً من أمها، هي أن تصل إلى السعادة، تمررت على واقعها وحياتها، لكنها لم تصل إلى ما تصبو إليه، فالتت تعيش في تناقض بعد تناقض، تركت عوالم أبيها، لتعيش عوالم زوجها التي اكتشفت شخصيته وحياته النفسية على صورتها الحقيقية، لاحظت المرض والطاقة والحزن في الأجواء المعاصرة والأجواء المدينة من خلال أبيها وزوجها، لم تنتع، مارست الحياة وهي تظن من خلال حياتها، أنها تتمرّد، على الواقع الأليم ولا تستسلم للهراتم. لكنها لم تصل إلى الرضا والسعادة التي اشتفتها، خاضت في عوالم كثيرة، من خلال التفسيات، اقترح كان في حياة شخصياتها عشوراً هي كانت تبعد عن الحب، لم تصل إلى ما تريد، لذلك حاولت الانتعش

• لفتاته أنا هي والأخريات - رواية 2013

• للكاتبة: جنى فواز الحمر

• الناشر: دار العربية للطباعة والنشر - بيروت - لبنان

